JOSÉ M. MONNER SANS

NOCIONES DE LITERATURA GENERAL

ANGEL ESTRADA Y CIA
EDITORES

al Dr. D. Rodolfo Leiva, con la respetuosa consideración de su lector y amigo

Buenos Aires, a 30 de agosto de 192

s/c. Agüero 2071.

NOCIONES DE LITERATURA GENERAL

Migaro 7/1/1928

DEL AUTOR

"La historia considerada como género literario", Bs.-As. 1921.

"Un nuevo derrotero para la preceptiva literatura", Bs.-As. 1925.

EN PRENSA

"La vida y la obra de Ricardo Monner Sans".

EN PREPARACIÓN

"Antología hispano-argentina para segunda enseñanza".

"La esencia del género dramático" *(ensayo)*.

JOSÉ MARÍA MONNER SANS
Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras y en los Colegios Nacionales
Buenos-Aires, Manuel Belgrano y Nicolás Avellaneda

NOCIONES

DE

LITERATURA GENERAL



BUENOS-AIRES
ANGEL ESTRADA y CÍA. - EDITORES
466 - BOLÍVAR - 466
1928

PRÓLOGO

Durante las pasadas vacaciones, al preparar el nuevo curso de la asignatura a mí cargo, he revisado los apuntes que, de diez años a esta parte, vengo reuniendo acerca de ella y en torno a su enseñanza, y, alentado por complaciente optimismo, he creído que poniendo en orden aquellos croquis inconexos, desarrollando mejor algunos tópicos y manteniéndome en el justo nivel a que alcanzan mis fuerzas, según el consejo horaciano, podría acaso, sin apuntar muy alto, dar forma a las ligeras «Nociones de Literatura General» que entrego hoy a la estampa.

Sé de antemano que los libros destinados a la instrucción secundaria no satisfacen, por lo común, a nadie. Si quien los engendra es un poco exigente, tampoco suelen agradar al propio autor. Sin embargo, orientada esta materia por rumbos bien diversos a los que antes acostumbraba recorrer, conceptúo posible, a guisa de ensayo, intentar este pequeño esfuerzo.

Nadie ignora que la arcaica «Retórica y Poética» — cuerpo doctrinario perfeccionado por el neoclasicismo del siglo XVIII — cambió su rótulo luego (mas no su contenido, salvo insignificantes detalles) y convirtióse en la «Preceptiva Literaria», que ahora también se nos antoja añeja. Se impartían y aun se imparten sus elementales principios como reguladoras leyes fijas que nadie podía ni puede transgredir, y hacíase y aun hácese de ellos un códice de reglas y subreglas, tan arduamente aprendidas como prestamente olvidadas.

Casi parecía que se había formado *a priori* y que el mismísimo Homero estudió sus cánones rigurosos antes de relatar la lucha frente a Troya...

Contra tal exageración — pero sin caer en el peligroso extremo opuesto — ha debido reaccionarse en estos últimos años, estimando que cualquier disciplina normativa, sea gramatical o literaria, es producto de la experiencia, y que el método más atinado para no tornar enfadosa su transmisión a los alumnos, consiste en buscar la manera de que ellos rehagan aquella trayectoria empírica guiados por segura mano docente. De ahí que convenga antes de señalar, verbigracia, los elementos constitutivos de la novela, obligar al estudiante a leer una buena producción de esta especie y, sobre semejante base concreta, tentar después las generalizaciones pertinentes ([1]).

Es éste el criterio dominante en la presente obra, y confieso, dado que no soy hombre que peine canas, que bastantes dudas abrigo respecto al modo con que cumplí la modesta tarea. Quien lea las siguientes páginas ha de tener en vista que ellas fueron compuestas con destino exclusivo a los alumnos de segunda enseñanza. Ojalá ellos, andando el tiempo, valoren el interés reflexivo y cordial que, sin regateos, volqué en su realización.

EL AUTOR.

Julio de 1927.

([1]) Aplico así en este libro las ideas que explayé en 1925 al redactar mi opúsculo "Un nuevo derrotero para la preceptiva literaria".

CAPÍTULO I

GENERALIDADES

1. A fin de conocer qué es una *obra literaria,* leamos alguna composición breve en prosa o en verso.

Tomemos, por ejemplo, « Un castellano leal », del duque de Rivas, o « A buen juez, mejor testigo », de José Zorrilla (en *Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana,* de Marcelino Menéndez y Pelayo), o « Polifemo » de Armando Palacio Valdés, o « La sima » de Pío Baroja (en *Prosistas modernos* de la « Biblioteca Literaria del Estudiante », Madrid, 1922), o « El sobrio y el glotón », de Concepción Arenal, o « Las espigas », de Juan Eugenio Hartzembusch (en *Fábulas y cuentos en verso* de la misma « Biblioteca », Madrid, 1922).

Analicemos la primera de las citadas producciones, y digamos en seguida que su autor, Angel Saavedra, duque de Rivas, nació en la española ciudad de Córdoba en 1791 y murió en Madrid en 1865. Literariamente pertenece, pues, al siglo XIX. Fué político, además de escritor. Estrenó una obra teatral de gran resonancia, « Don Alvaro o la fuerza del sino » (1834), y entre sus romances históricos figura éste de que ahora trataremos.

Fácil es resumir el argumento de « Un castellano leal », tema desarrollado en versos octosílabos (de ocho sílabas, como su nombre lo indica) y dividido en cuatro porciones. Un episodio de que son actores el conde de Benavente, el duque de Borbón y el rey Carlos V sírvele para enaltecer la nobleza del austero protagonista. El autor reconstruye las escenas posiblemente ocurridas y pone en boca de los mencionados personajes aquellas palabras que expresan sus encontrados sentimientos. La materia histórica,

contenida en tal *leyenda* toledana, se presta de esta suerte a la labor poética.

Cualquier estudiante, después de una atenta lectura, sabrá sintetizar ante sus compañeros el vigoroso relato, y comprenderá que, al verificar ese trabajo, esquematiza el *asunto* que da origen a dicha narración.

Le exigirá, empero, más prolijo examen indagar cuál ha sido la idea central que movió la pluma del duque de Rivas, y necesitará recordar el título de la composición para advertir que los versos finales del romance cuarto la condensan admirablemente cuando aluden al incendio que de su propio palacio ordena el severo conde de Benavente:

En vano todo: tragóse
tantas riquezas el fuego
a la lealtad castellana
levantando un monumento.
Aun hoy unos viejos muros
del humo y las llamas negros
recuerdan acción tan grande
en la famosa Toledo.

Quiere el autor, en consecuencia, poner de relieve el principio riguroso del honor castellano en la centuria décimasexta. Con el objeto de destacar esta *idea*, echa mano — según dijimos — de aquel *asunto*.

Desenvuelve éste entrando derechamente en materia, como lo prueban las palabras iniciales del romance primero, ya que ellas se atribuyen (sin explicación preliminar) a:

una ya cascada voz
que de un palacio salía,
cuya puerta se cerró.

Así se acicatea la expectativa del lector, atraído por ver en qué paran los sucesos cuya relación va poco a poco conociendo.

El autor ha preferido el verso a la prosa, y sabiendo nosotros que son *voces asonantes* las que, en el mismo

orden de colocación, tienen idénticas vocales desde su vocal tónica, podremos deducir que todos los versos pares de la primera parte de la composición riman de modo asonante (asonancia en *o*). Otro tanto acontece con los del segundo romance (asonancia en *e - o*), etc.

Los versos impares (1, 3, 5, 7, etc.) no presentan consonancia o asonancia alguna. Llámanse *libres*.

El lenguaje que el duque de Rivas emplea en «Un castellano leal» muestra aciertos abundantes en las descripciones, y no es difícil comprobarlo con los siguientes ejemplos:

De brocado de oro y blanco
viste tabardo tudesco, etc. *(Romance segundo)*.

Con el semblante de azufre
y con los ojos de fuego, etc. *(Romance segundo)*.

Eran su traje unas calzas
de púrpura de Valencia, etc. *(Romance tercero)*

El escritor retrata de mano maestra al conde de Benavente:

Era un viejo respetable,
cuerpo enjuto, cara seca,
con dos ojos como chispas
cargados de largas cejas *(Romance tercero)*.

Es conciso y galano cuando dice:

pues si él es de reyes primo,
primo de reyes soy yo;
y conde de Benavente
si él es duque de Borbón *(Romance primero)*.

El protagonista alcanza gran fuerza expresiva al afirmar:

Mi casa Borbón ocupe,
puesto que es voluntad vuestra,
contamine sus paredes,
sus blasones envilezca *(Romance tercero)*.

Estas y otras muchas bellezas idiomáticas constituyen la *forma literaria* de la composición en que nos ocupamos. La manera peculiarísima con que cada literato maneja el lenguaje denomínase *estilo,* caracterizándose el del duque de Rivas por el uso asiduo del hipérbaton o transposición, por lo copioso del vocabulario al describir el indumento de cada personaje, por el feliz empleo del adjetivo, por el sobrio gusto con que recurre a las comparaciones y metáforas, etc.

El autor con tales elementos — idea, asunto y forma — quiso que su obra fuera una leyenda de la ciudad de Toledo, escenario de los hechos que allí presenta. Antes que expresar sus sentimientos *(poesía lírica),* el duque de Rivas relata algunos acontecimientos *(poesía épica),* y como ellos son de orden semi-histórico, «Un castellano leal» pertenece el género épico y, dentro de él, a la especie denominada «leyenda». Este es el *fin* o destino literario que el escritor acordó a su producción. Por su fin las obras poéticas divídense en tres géneros: épico, lírico y dramático.

De lo expuesto se deduce que:

1.° La *idea* es el pensamiento fundamental que da unidad a cada obra literaria.

2.° El *asunto* es su tema o argumento.

3.° La *forma* consiste en la disposición de sus partes, en el lenguaje prosaico o versificado, en el estilo del autor.

4.° El *fin* es el designio intelectual que mueve al escritor a componer cada obra y que hace que ella sea, ya una leyenda, ya una fábula, ya una novela, etc. De ahí que una misma idea y hasta un mismo asunto puedan originar producciones de distinta contextura literaria [1].

2. Consideremos inmediatamente otra obra, de índole bien diversa a la anterior. Se presta a nuestro intento la

---

(1) A quienes deseen profundizar este punto, recomendamos el substancioso capítulo V de «La enseñanza de la Literatura», de José Fernández Coria. Bs.-As., 1918.

composición «En Nochebuena», de Vicente Wenceslao Querol.

Este poeta valenciano (1836-1889) publicó poco y pulió esmeradamente sus escritos.

La escuela predominante en España era a la sazón la romántica — según veremos luego —, pero no se contó entre sus adeptos. Tanto en las «Cartas a María», como en «A la memoria de mi hermana Adela», la emoción que lo embarga traslúcese en impecable forma clásica. Este primor en la elocución se advierte también en «En Nochebuena».

Es su tema muy sencillo: durante la anual fiesta hogareña, el autor contempla a todos los suyos congregados en «la ancha sala», y pinta tiernas escenas domésticas. Sus progenitores, ya abuelos, entretiénense con las travesuras del nieto revoltoso «que huye por la blanda alfombra», y una hermana del autor, con aire de misterio, relata a la sobrina un cuento pavoroso y alucinante. Mil detalles más de aquella paz tan sana y confortadora hacen exclamar a Querol:

. . . .

¡Padres míos, mi amor! ¡Cómo envenena
las breves dichas el temor del daño!
Hoy presidís nuestra modesta cena,
pero en el porvenir... yo sé que un año
vendrá sin Nochebuena.

Ante el infortunio, cuyo cruel presagio lo atormenta, agrega:

Vendrá, y las que hoy son risas y alborozo
serán muda aflicción y hondo sollozo
No cantará mi hermana, y mi sobrina
No escuchará la historia peregrina
que le da miedo y gozo.

No dará nuestro hogar rojos destellos
sobre el limpio cristal de la vajilla,
y, si alguien osa hablar, será de aquellos
que hoy honran nuestra fiesta tan sencilla
con sus blancos cabellos.

Solicitado su espíritu por la dicha presente y, al propio tiempo, por la inevitable pena futura, se atreve a pedir en los versos finales que en su hogar perdure «la dulce calma» de entonces.

Como es consiguiente, casi no hay argumento en esta obra, puesto que ella — más que relatar acontecimientos — propónese transmitir las nobles emociones que llenan el alma del autor. Es este hondo sentimiento de amor filial el que se muestra en pulcro estilo con ocasión de una festividad de Nochebuena.

Comparada esta composición con la del duque de Rivas, no será difícil puntualizar sus diferencias. En «Un castellano leal» lo que cobra importancia es la narración de los sucesos; en «En Nochebuena» prepondera la expresión de los afectos del poeta. Es esta una producción de tinte subjetivo, personal o *lírico*, en tanto que aquélla, por contraste, es más objetiva, impersonal o *épica*.

Claro está que dichos factores se advierten siempre mezclados en las obras literarias, y su clasificación lógica depende sólo de que uno u otro adquiera dentro de ellas mayor pujanza.

Basta, pues, meditar un instante para colegir sin demora que es la *idea* elemento primordial en las obras líricas, así como el asunto lo es en las *épicas*.

3. Leídas una producción épica y otra lírica, conviene que el estudiante se apreste a verificar cierta tarea más compleja, pero también más amena: la de examinar por sí mismo una obra dramática. Y como cualquiera de las de mayor enjundia dadas a luz en España durante el siglo decimonono exigirían al catedrático una disertación prolijísima en cuanto a las tendencias intelectuales de sus autores y al valor de cada pieza teatral en la respectiva corriente literaria, supongo menos arriesgado poner en contacto al alumno con alguna de las de Jacinto Benavente, escritor contemporáneo, nacido en Madrid en 1866. Son recomendables para el caso: «El nido ajeno», «Lo cursi», «La fuerza bruta», «La losa de los sueños» o «Los intereses creados».

Al comienzo del curso presenta menos dificultades entender a Benavente que a cualquiera de los grandes dramaturgos románticos o posrománticos, pues este autor lo es de obras bastante comprensibles para la mente juvenil, ya sea en razón de la simplicidad de la trama («El nido ajeno», «La fuerza bruta», «Los intereses creados»), ya en virtud de la claridad del concepto («Lo cursi», «La losa de los sueños»).

Dejando para después el situarlo dentro de la evolución literaria actual, cabe indicar que se trata de artista muy fecundo, ya que más de ochenta títulos comprende la labor cumplida hasta la fecha desde que en 1894 inició su carrera de dramaturgo. Esto sin contar los ensayos no teatrales («Cartas de mujeres», «Figulinas», «Vilanos», «De sobremesa», etc.) y sin enumerar aquellas producciones que, bien de Shakespeare, bien de Moliére o de otros escritores, ha traducido o adaptado con éxito a la escena española.

Benavente es en los días que corren ardorosamente discutido: no en balde durante quince años ha imperado con holgura en el género que cultiva. Sería prematuro bosquejar hoy un juicio definitivo a su respecto, mas no nos parece aventurado asegurar — por lo menos — que la historia del arte dramático español, a partir del año 1900, no podrá silenciar su nombre ni desconocer el aplauso con que lo agasajó su propio público, el de los pueblos hispano-americanos y, finalmente, tanto los auditorios franceses, ingleses e italianos, como norteamericanos, holandeses y rusos.

Apuntadas tan escuetas noticias — las que se ampliarán en su hora — bástenos agregar que entre sus obras más difundidas menciónase «Los intereses creados». A ella nos referiremos aquí.

Es una «comedia de polichinelas» dividida en dos actos, tres cuadros y un prólogo; fué estrenada en 1907.

Con personajes que son, al parecer, tipos divulgados en Italia a partir del siglo XV en la llamada *commedia dell'arte*, el autor nos exhibe un animado cuadro satírico de nuestra sociedad. Quiere demostrarnos con grandes trazos que al hombre, por lo general, no lo mueven e incitan los altos ideales sino las necesidades inmediatas, los deseos

groseros, las pequeñas pasiones, y que, sabiendo utilizar mañosamente en los otros estos factores vitales, es dable, en provecho propio, urdir intereses que liguen nuestro bienestar a la ventura ajena. Sálvase sólo de este naufragio total un afecto puro, inmaculado, el del amor, que «pone alas en nuestro corazón y nos dice que no todo es farsa en la farsa, que hay algo divino en nuestra vida que es verdad y es eterno y no puede acabar cuando la farsa acaba».

Semejante sombrío criterio acerca del hombre y de su gris existencia peca de tétrico y pesimista, como conviene indudablemente a un literato descreído, cuyo escepticismo cautivante lo conduce a destacar la agria maldad colectiva con abultados contornos.

Primarios con los entes que para el desarrollo del rápido asunto ha fabricado su fantasía. En cada uno percíbese sin titubeos la nota distintiva: la astucia de Crispín, la truhanería de Polichinela, la sórdida avaricia de Pantalón, la fatuidad ridícula del Capitán, etc. El que a todos dirige y embauca es el ladino Crispín, especie de pícaro tentador, desvergonzado y sagaz, que, conociendo los secretos del corazón humano, de todas las situaciones saca partido en favor suyo y de Leandro, su amo aparente.

Arlequín, Colombina, el Doctor y demás personajes han sido extraídos de aquella literatura cómico-popular italiana, en la cual las obras no se escribían, dejando que cada intérprete improvisara libremente sus propios parlamentos. En «Los intereses creados» la intencionada burla del autor los lleva a actuar como burdos muñecos de una farsa moderna «sin realidad alguna»; adquieren, empero, valor simbólico, pues cada uno sintetiza, ya una clase social, ya un defecto extendido en nuestro linaje, ya una modalidad característica del vivir contemporáneo ([1]).

El argumento, que no se precia de original, revela gran

([1]) Numerosos son los pasajes que de esta obra benaventina merecen en el aula cuidadoso comento. Para tales ejercicios nos limitamos a ofrecer al catedrático el análisis concienzudo del prólogo, el estudio de la escena segunda, cuadro segundo, acto primero (chispeante diálogo entre Crispín y Colombina) y la glosa de la escena octava del segundo acto, trozo admirable por su vivaz movimiento histriónico.

dominio de los resortes teatrales. Según acontece en el género dramático, el autor *no nos relata los hechos,* sino que *hace que estos hechos pasen ante nuestra vista.* Los actores encarnan los personajes, y de ahí que lo que es *narración* en la épica se convierta en *representación* en la dramática.

Frase muy repetida resume esta teoría de los géneros poéticos: en el *lírico* se expresan los sentimientos; en el *épico* nárranse los sucesos; en el *dramático*, éstos se representan.

4. Saber leer resulta labor ardua. No es trabajo para haraganes ni para gente sin curiosidad mental. Saber leer equivale a desentrañar de cada escrito la idea capital que es su núcleo y las ideas accesorias que giran en derredor suyo. Saber leer es, además, no abrigar dudas acerca del vocabulario del autor, echando mano de un buen léxico para precisar el valor de un término, la acepción exacta de una frase.

Leyendo se aprende el idioma; este rico, flexible y armonioso idioma que de Castilla hemos heredado.

Alguien ha dicho muy certeramente que « la formación de nuestro lenguaje es la formación de toda nuestra cultura. Adquirir una nueva palabra es adquirir una nueva idea o un matiz de ella ». Sería ilógico, por ende, que el estudiante no averiguara cuál es el significado de las voces que, como *gorguera, randas, ocaso, alboradas, hampón, estirpe* y otras muchas, forman parte del léxico de « Un castellano leal », « En Nochebuena » y « Los intereses creados ».

Debe exigirse a los alumnos el manejo constante del diccionario, acostumbrarlos al discreto relato oral y a la redacción correcta de sus ejercicios periódicos.

Téngase en cuenta que, tanto al platicar sobre temas usuales como al borronear lacónica carta de pésame, suministramos ya al interlocutor o al destinatario un infalible índice de nuestra mayor o menor ilustración. *Por lo que habla o por lo que escribe medimos siempre sin error la altura intelectual de cada persona.*

5. Los libros de recuerdos suelen ser, de ordinario, bastante entretenidos y muy del gusto de la adolescencia. Si el escritor narra sus primeros años, parece como que la evocación de la infancia — ese período de la existencia en que los hombres más nos asemejamos — produjera espontánea simpatía entre el literato y sus lectores jóvenes.

Hay, sin embargo, algunas de estas producciones de carácter excesivamente didáctico, como la « Autobiografía » de Stuart Mill, o inapropiadas para mozos de corta edad como las « Confesiones » de Juan Jacobo Rousseau. Otros volúmenes, dado su vuelo literario, verbigracia el tan difundido de Ernesto Renan, no se prestan tampoco para tal menester, y acontece algo similar con tomos demasiado densos, como el de Santiago Ramón y Cajal titulado « Recuerdos de mi vida ». Circunscripto así el radio de elección, podemos mentar dentro de él varias memorias de útil aprovechamiento: « El libro de mi amigo », de Anatole France; « La novela de un novelista », de Armando Palacio Valdés; « Las confesiones de un pequeño filósofo », de Azorín, y « Juvenilia », de Miguel Cané (1).

De entre ellas escojo la más reciente, debida a la pluma de Palacio Valdés. Un prólogo (« Antes de empezar »), modelo de serenidad y limpidez, y veintiocho amenos capítulos constituyen la materia autobiográfica de este libro. En él su autor — sin el candor sedante de France, ni la tersura apacible de Azorín, ni el festivo bullicio de Cané — nos cuenta risueñamente las aventuras de su niñez y algunos episodios de la mocedad. Con aquel don expositivo naturalísimo que la crítica europea le reconoce de modo unánime, hace desfilar ante nosotros cuadros de la muchachez, recordados ahora en su tranquila senectud. El tono melancólico inicial bien pronto se trueca en humorístico relato, aquí y allá salpicado con observaciones agudas e irónicas advertencias.

Se nota en la obra cierto orden cronológico, y el deseo de alternar sucesos serios (« Historia triste de mi amigo Jenaro ») con descripciones de la faena rural (« Impresio-

(1) No incluyo el exquisito « Corazón » de De Amicis, por ser más a propósito para la escuela primaria.

nes del estío ») y con ocurrencias graciosas (« El suicidio de Anguila »).

Antes de inquirir nosotros cuáles son los elementos integrantes del presente trabajo, optamos por imaginar libremente cómo concibió y llevó a cabo el ilustre escritor esta novela personalísima. No queremos preocuparnos de ella *ya hecha;* buscamos suponer cómo se generó en su cerebro, *cómo fué haciéndose* paso a paso.

Palacio Valdés nació en Entralgo (Asturias) en 1853. No figuró prematuramente en las lides literarias, mas hoy — a pesar de la tardanza en la iniciación — es copiosa su grávida cosecha bibliográfica. Descuella como novelista que sabe ver hondamente la realidad circundante y que anima los caracteres con firme comprensión de psicólogo. Entre sus volúmenes de más éxito cítanse « Marta y María », « La hermana San Sulpicio », « El cuarto poder », « La alegría del capitán Ribot », etc. Además, y sin pertenecer al género de su predilección más asidua, los « Papeles del doctor Angélico , ensayo de literatura reflexiva y filosófica, fueron bien recibidos por el público de ambos continentes. Hasta 1923, es decir, siendo ya septuagenario, no redactó « La novela de un novelista ».

Decimos que nos complace conjeturar el itinerario recorrido por él hasta dar a este libro su toque postrero.

Acariciado el proyecto de escribirlo, y empapado en lejanas reminiscencias, adelantáronse al primer plano de su memoria mil hechos de varia índole: unos menudos y triviales; otros rebosantes de ternura y encanto; otros henchidos de picaresca travesura. No todos, en verdad, merecían los honores de ser vertidos en letras de molde, y el autor — capaz de severa autocrítica — desechó los sucesos pueriles a fin de brindarnos únicamente aquellos más adecuados para deleitar o conmover. La « novela » suya pudo ofrecernos sesenta, cien capítulos, pero el autor, experto en labores intelectuales, podó frondosidades inútiles y, del caudal atesorado, sólo recolectó lo mejor.

Bosquejó previamente el contenido global del tomo futuro; lo hizo a medida que la dócil retentiva íbale entregando el tesoro apilado en varias décadas. Luego

dispuso el conjunto sujetándolo al factor «tiempo» y mantuvo por ello el orden cronológico a que antes aludimos. Concluído este esbozo preliminar, eliminado lo frágil, lo insubstancial y lo enfadoso, quedó asentado el plan definitivo.

Faltaba ponerlo en ejecución. Comprendió entonces el autor que una entonación risueña bien se avendría con el tema de la novela, y de ahí que — consciente o inconscientemente — decidió referir con apariencias solemnes los hechos infantiles en que le tocó actuar. Corroboran lo antedicho, entre otros, los capítulos que titula «Resuelvo hacerme ermitaño» y «La batalla de Galiana». La impresión cómica surge allí del indicado contraste: un lenguaje juguetonamente pomposo al servicio de argumentos llanos y simplicísimos.

Mucho cabría escribir acerca del estilo de Palacio Valdés y de la serie de procedimientos con que todos los autores acuerdan más relieve y donosura al lenguaje, pero tal asunto será desenvuelto en otro capítulo de este libro.

Cuanto antecede nos avecina a un problema literario muy venerable, pues ya los retóricos antiguos como Quintiliano (que vivió en el siglo I de nuestra era) disertaron sobre *el arte de componer* y sus etapas. Tratadistas modernos — verbigracia Lanson y Albalat, en Francia, Cortejón y Toro Gómez, en España — han pretendido remozar aquella inexhausta teoría, repitiéndonos con datos recogidos de las biografías y con anécdotas múltiples, la división tradicional que marca tres operaciones sucesivas, aunque, a veces, casi simultáneas: *invención, disposición y elocución.*

El arte de componer aspira a suministrar reglas a los escritores noveles. Antes de entintar la pluma es menester pertinaz esfuerzo para adentrarse profundamente en el tema a desarrollar; pensarlo y repensarlo; sentirlo de manera viva, y no acometer tarea que no esté en relación con las energías mentales de que cada cual dispone.

Quinto Horacio Flaco, célebre poeta latino del siglo I de la edad pagana, ya adoctrinó a los Pisones sobre el particular en su oda inmortal:

Materia los que escribís
proporcionada tomad
a vuestra fuerza, y pesad
la carga que recibís.
El que a su capacidad
se limite y a su ciencia,
no le faltará elocuencia
y en el orden claridad ([1]).

Este trabajo preliminar en que la sensibilidad y la imaginación laboran de consuno, denomínase *preparación* o *invención.*

Durante ella el espíritu adquirirá tensión diferente si nos aprestamos a relatar un cuento breve o si proyectamos, en cambio, un drama de doloroso desenlace. Corresponde, pues, que meditemos el plan, la distribución de las partes de aquel cuento o de este drama, escalonando con alguna habilidad los efectos que deseamos producir en los lectores o en el auditorio. Hemos de conservar siempre la unidad de la obra, desarrollando gradualmente el asunto y presentando sus episodios o escenas a la mejor luz posible. Estamos ya en la *disposición* o segunda etapa del arte de componer.

Concluída sin apresuramientos esta fase de la tarea, nos decidiremos a escribir y entraremos en la *elocución* propiamente dicha. Tendremos en vista que *originalidad, concisión* y *armonía* son las cualidades más preciadas, según los manuales de Cortejón (« Arte de componer en lengua castellana ») y de Albalat (« L'art d'écrire enseigné en vingt leçons »).

Este punto hállase estrechamente ligado al del *estilo.* Sólo recalcaremos aquí la necesidad de corregir lo escrito sin fatiga ni pereza. Deben dormitar buen tiempo los originales, esperando para revisarlos que ellos, por así decir, se hayan enfriado poco a poco. Es la *labor de lima* muy recomendable para atenuar defectos, comprimir en la prosa excesos impertinentes, suprimir en el verso las

([1]) Versión del «Arte poética» debida a Dolores de Gortázar Serantes, Madrid, 1925.

frases de relleno o « ripios », adecentar el lenguaje enriqueciéndolo con voces que se acomoden rigurosamente a las ideas que en cada ocasión queremos transmitir al lector.

De más está observar, acaso, que las etapas del arte de componer han sido fijadas de modo convencional y por meras necesidades didácticas, puesto que, al preparar el tema, ya sin darnos exacta cuenta distribuimos sus parcelas y hasta concebimos, y, quizás, forjamos su forma literaria. De más está añadir, asimismo, que eximios literatos han prescindido de semejantes reglas, mas es de discretos no imitarlos: a los genios del arte les está tolerado el barrenar preceptos y el dar nacimiento a nuevas normas, en tanto que a los principiantes debe aconsejárseles, como pautas imprescindibles, la continencia y la mesura [1].

6. Ciertos escritores siéntense inclinados, antes que a realizar obra creadora, a *comentar y justipreciar la ajena producción*. Es indudablemente un impulso irrefrenable de la inteligencia humana el de valorar lo que a su consideración se ofrece. Ya veremos, cuando llegue el momento favorable, cuáles son los rumbos que esta labor ha seguido y cuáles los designios artísticos que procura satisfacer. Por ahora bástenos tomar algún libro moderno en que se diserte sobre autores contemporáneos. Sirva para el caso el que, bajo el epígrafe de « Crítica profana », publicó Julio Casares [2] en 1916; dióse entonces a conocer en España, habiendo editado más tarde dos tomos que con igual modestia tituló « Crítica efímera ». En éstos se insertan artículos y ensayos de varia importancia, en tanto que en su volumen bautismal sólo inclúyense tres estudios, cuidadosamente meditados, acerca de Ramón del Valle Inclán, Azorín y Ricardo León, hombres de letras que hicieron sus primeras armas en las postrimerías del siglo pasado.

Integran ellos, conjuntamente con otras mentalidades afines, y salvo las diferencias que dentro del núcleo es fácil

---

(1) Recomendamos la lectura de « Apuntaciones sobre el arte de escribir », Bs.-As., 1924, excelente opúsculo de Carmelo M. Bonet.

(2) Nacido en Granada en 1877.

discernir, la llamada *generación de 1898*, año en que aquella nación perdió sus últimas colonias del continente colombino.

Casares cumple su tarea refiriéndose a las ideas y temas de los libros que analiza y a la forma en que se hallan compuestos. Entiende por « estilo » — declara en el prólogo — « el conjunto de fórmulas y procedimientos que emplea preferentemente cada escritor ». De tales fórmulas y procedimientos verifica un concienzudo y meticuloso examen. Semejante circunstancia justifica, pues, nuestra elección de « Crítica profana », y cohonesta también que escojamos la lectura de las cien páginas consagradas a José Martínez Ruiz, literato que, luego de emplear varios seudónimos, popularizó e impuso el muy eufónico de « Azorín ».

Nueve capítulos constituyen el mentado trabajo. Apartando el del comienzo, en el que se facilitan antecedentes personales de quien lo motiva, los restantes pueden así clasificarse: a) los concernientes a la forma literaria (números II, IV y IX); b) los atañederos a la técnica del escritor (números III y V); c) uno, el VII, en que se lo contempla como crítico; d) los párrafos VI y VIII, en que Casares vierte sus opiniones, bien concluyentes, respecto al autor.

Siendo mozo aún, empezó Azorín su labor de publicista [1]. Gustaba a la sazón barajar en sus escritos las cuestiones sociales y políticas — frente a las cuales adoptó una postura extremista — con los problemas puramente intelectuales. Influído por la producción francesa, su prosa resentíase de gálica en el vocabulario y la sintaxis. Los pareceres que apuntaba con abundancia numerosa eran expresados en tono tan terminante y fulmíneo que se echaba de ver al punto cómo la turbulencia juvenil los dictaba presurosamente. No tardó en desviarse de la ruta primeriza, y buena sorpresa tendrá el lector curioso si parangona algunos truculentos párrafos de « Charivari » (1897) con la diafanidad

---

[1] Nació en Monóvar (Alicante) en 1874. Entre sus novelas anotaremos: « La Voluntad », « Antonio Azorín » y « Las confesiones de un pequeño filósofo »; entre sus volúmenes de crítica literaria: « Clásicos y modernos », « Los valores literarios », « Al margen de los clásicos », « Rivas y Larra », etc.

cristalina de las páginas redactadas en plena madurez mental. Posible es, no obstante, que la diferencia observada sea más superficial que profunda, ya que, a pesar de haber abandonado las veleidades anarquistas de otrora, para recalar de pronto en el partido conservador hispano, notamos, a veces, que la orientación libertaria está en él, más que acallada, simplemente adormecida.

Casares demuestra con citas oportunas que el repertorio idiomático de Azorín ha descubierto en voces arábigas, caídas en desuso, un rico filón para explotar, cualidad empañada, de tanto en tanto, por el empleo de galicismos y de solecismos y por cierta tendencia al uso indebido de términos científicos que tornan presuntuosa su elocución. En el capítulo IV se ponen al descubierto los artificios mecánicos de su prosa, que consisten en la incorrecta colocación del adjetivo, en el abuso de los adverbios de modo, en el escrupuloso exterminio del relativo *que,* en la innecesaria frecuencia de los pronombres personales y en la cansadora repetición de las mismas palabras (ver pág. 183 de « Crítica profana »). En cambio, utiliza los diminutivos con tino encomiable. Estas características de forma, a las que muchos escritores suelen apegarse en demasía, se designan con el nombre de « tranquillos literarios »: constituyen los hábitos de escribir que, al convertirse en costumbre inveterada, deslustran el estilo.

Cree Casares que en « Al margen de los clásicos » se advierte la culminación de este autor, y que en sus obras postreras percíbese ya una lenta y lamentable declinación.

Desde el punto de vista técnico son interesantes los capítulos III y V. En ellos queda sentado que la comparación es un recurso esencial del lenguaje poético, pues origina la metáfora [1], tan antigua como Homero, y tan moderna — agreguemos ahora — que algunas llamadas « escuelas de vanguardia », verbigracia la « ultraísta », la conceptúan como primordial elemento estético. Extraña sobremanera que Azorín estime ilógico el empleo de expresiones metafóricas, si bien su comentarista se encarga, con aviesa intención,

---

[1] Comparación tácita y abreviada. (Ejemplos sencillos: « la nieve de los años », « el murmurar de las fuentes », etc.).

de comprobarnos que esta repulsa doctrinaria, en la práctica la ha contradicho a menudo.

Cuando describe, Azorín lo hace muy desigualmente; por lo común, en exceso aferrado a la realidad y sin la imprescindible inventiva, da de las cosas vistas o imaginadas una representación material y seca. Es, dice Casares, como si hiciera mero inventario de lo que va mirando: le falta fantasía.

El estudiante, ya instruído en estos pormenores, estará en condiciones de leer los párrafos VI y VIII que antes mencionamos.

Sobra, pues, con lo resumido para entender que la *crítica literaria* abarca aquellos trabajos en que se valora la producción ajena. De diversas suertes se la aprecia hoy, ya que hay quienes aspiran a ceñirla sólo al fondo (idea y asunto), otros a la parte formal (lenguaje y estilo), otros a cultivarla como manifestación de las impresiones que este o aquel libro dejó en el ánimo del crítico, etc; pero de cualquier modo que desee considerársela, tiende ella invariablemente a formular juicios sobre lo sometido a examen.

Al criticar, sea aplaudiendo, sea censurando a un autor, ya se emiten, de paso, principios y normas para la creación de nuevas obras bellas. Por esto la tarea de la crítica literaria sobre la producción literaria genera empíricamente ([1]) a través de los siglos una disciplina en que aquellos principios y reglas van ordenándose con criterio sistemático: la *teoría o preceptiva literaria.*

7. Esta teoría o preceptiva literaria imparte tradicionalmente normas, no sólo con destino a los géneros poéticos — épico, lírico y dramático — sino que las suministra, asimismo, para otras actividades intelectuales en que lo bello se liga con própositos que no son de puro deleite; así es usual incluir en su esfera de acción tanto la *historia* como la *oratoria* y la *didáctica.*

([1]) Es decir, gracias a la experiencia acumulada.

a).—*Cuestionario*

1. Elementos literarios de "A buen juez, mejor testigo", de Zorrilla.
2. ¿En qué se distingue la *idea* del *fin* en las obras literarias.
3. Las descripciones del duque de Rivas en "Un castellano leal".
4. ¿Cuáles estrofas adquieren más importancia en la composición "En Nochebuena", de Querol?
5. Diferencias advertibles entre una obra épica y otra lírica.
6. Breve indicación bibliográfica acerca de Jacinto Benavente.
7. Explicación del prólogo de "Los intereses creados".
8. ¿Por qué el autor de esta obra cita conjuntamente a Lope de Rueda, Shakespeare y Molière?
9. Diferencias más notables entre una composición épica y una producción dramática.
10. Significado de las palabras que Zorrilla, el duque de Rivas, Querol y Benavente usan en las mencionadas obras.
11. ¿Cuál es, al parecer, la idea capital en "El nido ajeno", de Benavente?
12. ¿Qué caracteres humanos se presentan contrapuestos en esta comedia dramática?
13. Elementos literarios de "La novela de un novelista", de Palacio Valdés, o de "Las confesiones de un pequeño filósofo", de Azorín, o de "Juvenilia", de Cané.
14. ¿Cómo supone el alumno que fueron *preparadas, dispuestas* y *escritas* estas obras?
15. ¿Qué es lo que más le llama la atención en el modo de redactar de cada uno de los autores que ya conoce?
16. Explicar las etapas del arte de componer, dando ejemplos de ellas.
17. Distinguir la *forma* como elemento de la obra literaria, de la *elocución* como fase del arte de componer.
18. Principales cualidades y defectos de Ricardo León o de Azorín que Julio Casares señala en su libro "Crítica profana".
19. ¿Cuáles son las reglas literarias que de tales observaciones pueden inducirse?
20. ¿En qué consisten la crítica y la preceptiva literarias?

b).—*Ejercicios prácticos*

1. Síntesis del argumento de "Un castellano leal", del duque de Rivas, o de "Polifemo", de Palacio Valdés.
2. Rápida biografía de Vicente W. Querol.
3. Transcripción de los pasajes de "En Nochebuena", de Querol, que más hayan agradado a cada estudiante.
4. Reseñar el asunto desarrollado por Benavente en "La fuerza bruta" o en "La losa de los sueños".
5. Resumen bio-bibliográfico acerca de Palacio Valdés.
6. Reducir a fórmulas breves las anotaciones críticas de Casares referentes a Azorín o a Ricardo León.

Capítulo II

MÉTRICA

1. En el anterior capítulo hablamos de varias obras escritas en verso, entendiendo que el alumno sabe distinguirlas, bien sea visualmente, de las redactadas en prosa.

Al referirnos a « Un castellano leal », del duque de Rivas, afirmamos que cada verso, esto es, cada línea de la composición estaba formada por ocho sílabas. Sin embargo, para los no iniciados en « arte métrica » — arte que comprende todo lo relativo a la técnica de la versificación —, este *recuento silábico* ofrecerá algunas pequeñas dificultades. En efecto:

Hola hidalgos y escuderos

presenta diez sílabas gramaticales considerando cada vocablo aisladamente. Contemplado como un todo único desde la primera sílaba de la palabra (« hola ») hasta la última sílaba de la última palabra (« escuderos »), observaremos que al pronunciarlo unimos insensiblemente los sonidos vocales de las dicciones que son vecinas dentro del verso. Así, la *a* final de « hola » se liga prosódicamente a la sílaba *hi* de « hidalgos ». Esta fusión de la vocal o vocales terminales de una palabra con la vocal o vocales iniciales de la palabra siguiente (inclusive si hay *h* intermedia) denomínase *sinalefa*.

De este modo se medirá, pues, el verso antedicho:

1 2 3 4 5 6 7 8
Hola hidalgos y escuderos

Metro llámase la longitud del verso. El ya transcripto es, en consecuencia, octosilábico.

Veamos ahora el segundo verso:

1 2 3 4 5 6 7
De mi alcurnia y mi blasón

Ateniéndonos a la norma establecida, aparecen aquí sólo siete sílabas. No obstante, es menester señalar una diferencia capitalísima entre uno y otro verso. El primero concluye en *palabra llana,* en tanto que el segundo finaliza en *vocablo agudo.* Como nuestro idioma es de entonación grave, se han fijado ciertas reglas métricas basadas en motivos prosódicos, fácilmente comprobables: la sílaba terminal de la palabra «blasón» se pronuncia en mayor tiempo que la antecedente. Es, digamos, más *larga* que la anterior y se prolonga al final del verso como si el eco la amplificara. Esto justifica que, por razones auditivas, se sume una sílaba cuando el verso ciérrase en palabra aguda y explica, a su vez, que se cuente de manera normal cuando es grave el último vocablo.

Para aclarar el punto, copiemos estos versos de Amado Nervo (1870-1919), poeta mejicano de quien hablaremos oportunamente:

Bajo los níveos pliegues
de tu impalpable túnica
bordada de fulgor.

El primero de ellos (emitiendo la voz «níveos» como si fuera de dos sílabas, licencia denominada *sinéresis*) consta de siete métricas y concluye en vocablo grave. Como el segundo termina en palabra esdrújula, se opera el caso inverso al ya estudiado: la sílaba antepenúltima acentuada, requiriendo mayor tiempo para pronunciarse, produce la contracción de las dos siguientes (penúltima y última), que son articuladas como si se tratara de una sola sílaba: el verso, que era de ocho, queda reducido a siete métricas. Con el tercero ocurre lo contrario: siendo

de seis, agrega una sílaba, en virtud de que «fulgor» es dicción aguda.

Verifiquemos tal recuento:

```
 1 2  3  4  5    6    7
Bajo los níveos pliegues                = 7.

 1   2    3 4 5 6 7  8
de tu impalpable túnica          — 1    = 7.

 1   2 3  4  5  6
bordada de fulgor                + 1    = 7.
```

El — 1 del segundo verso representa la contracción de las sílabas 7.ª y 8.ª gramaticales. La 7.ª y 8.ª gramaticales — repitamos — constituyen allí la 7.ª sílaba métrica.

En el tercer verso la prolongación de la sílaba postrera desde la vocal acentuada *o* origina que el + 1 equivalga a la ampliación del sonido *or*. El signo + 1 podría llevar entre paréntesis dicho sonido: + 1 (or).

2. Volvamos a «Un castellano leal», y veamos qué relación se establece entre las palabras terminales de los versos. Escojamos cuatro del romance segundo:

En una anchurosa *cuadra*
del alcázar de *Toledo*
cuyas paredes *adornan*
ricos tapices *flamencos*

Al leerlos en voz alta advertiremos que por sus letras constitutivas están únicamente vinculados los vocablos finales del segundo y el cuarto («Toledo» y «flamencos»), los cuales son *asonantes*.

Notaremos en seguida que los versos 6.º, 8.º, 10º, 12º, etc. concluyen en términos que por su cadencia melódica concuerdan con «Toledo» y «flamencos»: su vocal tónica es *e*, y la átona siguiente es *o*; las letras consonantes son distintas.

Con los versos impares (1.º, 3.º, 5.º, 7.º, etc.) no acontece lo mismo, puesto que no guardan entre sí ninguna

semejanza de sonido: se los llama, por ello, *versos libres* o blancos o sueltos.

Recordemos ahora esta estrofa de « En Nochebuena », de Querol:

Mi madre tiende las rugosas manos
al nieto que huye por la blanda alfombra;
hablan de pie mi padre y mis hermanos,
mientras yo, recatándome en la sombra,
pienso en hondos arcanos.

Los que anteceden componen un grupo de cinco versos: cuatro de ellos constan de once sílabas (endecasílabos); el último es de siete (heptasílabo). Fijándonos en las palabras con que cada uno de ellos finaliza, hallaremos que las correspondientes a los versos 1.º. 3.º y 5.º (« manos », « hermanos » y « arcanos ») son graves, y tienen, en el mismo orden de colocación, identidad de vocales y consonantes desde la tónica. La voces que reunen los apuntados requisitos conceptúanse, por su cadencia melódica, *consonantes*. Otro tanto sucede con las de los versos 2.º y 4.º (« alfombra » y « sombra »).

La igualdad en las letras finales de los versos, desde la postrera acentuada, engendra la *rima*. Si aquella igualdad es total y perfecta, la rima se llama *consonante;* si es parcial e imperfecta, considérase *asonante*.

Libres son los versos que carecen de rima.

3. Para no apartarnos de nuestra habitual fuente de ejemplificación recurramos, por centésima vez, a » Un castellano leal », del duque de Rivas.

Los siguientos versos abren el romance tercero:

Sostenido por su pajes
desciende de su litera
el conde de Benavente
del alcázar a la puerta.

Recitémoslos buscando señalar cuáles son las sílabas que se emiten con intensidad mayor. Percibiremos sin demora

que, siendo graves las voces terminales, la penúltima sílaba de cada verso se pronuncia con más fuerza, y, aguzando un poco el oído comprobaremos que otras sílabas interiores aumentan su sonoridad en relación a las restantes. Cumplido dicho trabajo, podremos gráficamente marcar los lugares donde cae el acento métrico.

Soste*ni*do por sus *pa*jes
des*cien*de de su li*te*ra
el *con*de de Bena*ven*te
del al*cá*zar a la *puer*ta.

1er. verso: acentos en 3.ª y 7.ª sílabas.
2.º » » » 2.ª y 7.ª »
3.º » » » 2.ª y 7.ª »
4.º » » » 3.ª y 7.ª »

La periodicidad con que aparecen en el verso las sílabas métricamente acentuadas denomínase *ritmo*. Es una especie de cadencia que le presta agradable modulación.

En castellano, la penúltima sílaba de cada verso va siempre acentuada. Es dable observarlo nítidamente en una estrofa de Manuel José Quintana, escritor español que vivió durante la primera mitad del pasado siglo:

1 2 3 4 5 6
Hoy sola y mísera — 1 = 5.

1 2 3 4 5
me ves llorando = 5.

1 2 3 4
a par de ti + 1 = 5.

1er. verso: acentos en 2.ª y 4.ª sílabas
2.º » » » » » »
3er. » » » » » » »

Debemos recordar que en el primer verso las sílabas 5.ª y 6.ª gramaticales forman la 5.ª sílaba métrica que es la final del verso, en razón de que « mísera » es dicción esdrújula.

En el tercer verso se da el caso opuesto: añadida una sílaba, por ser agudo el vocablo terminal, la acentuada es la 4.ª, ocupando el último sitio la sílaba 5.ª, que se agrega ficticiamente en virtud de los motivos prosódicos ya conocidos.

La alternancia de sílabas más acentuadas dentro del verso hace que éste brinde cierta acompasada ondulación en los sonidos, que nos es muy grata. El ritmo es elemento capitalísimo de la métrica; sin él en nuestra lengua no hay versificación posible.

4. La tendencia a sujetar el idioma al *ritmo* ha nacido de manera espontánea en el hombre. El lenguaje de la emoción halla en la expresión cadenciosa el fundamento más seguro para que la memoria retenga imperecederamente las palabras que transmiten los afectos más íntimos.

Luego ha reforzado el recuerdo fónico mediante la *rima*. Fusionados estos elementos dentro de grupos silábicos de igual dimensión o que regularmente se repiten (por ejemplo, versos mezclados de once y de siete sílabas como en la composición de Querol), ha ido constituyéndose la actual teoría de la métrica.

Cierto es que los sentimientos pueden manifestarse por conducto de la prosa; sin embargo, pareciera que nuestro espíritu se complaciese en grabar casi siempre sus momentos de más intensa pasión en frases acompasadas donde el ritmo impera.

Hay en la órbita de los géneros poéticos algunas especies — verbigracia la novela —, cuya forma habitual es la prosaica; en la lírica su módulo más frecuente es el verso; en la dramática han sido empleados ambos procedimientos, si bien la prosa — por causas que más adelante puntualizaremos — ha desalojado hoy casi radicalmente al verso.

Cuanto es emotivo en el hombre — música en general, canto, baile, etc. — inclínase hacia formas rítmicas.

Según frase muy repetida de Víctor Hugo, «la abeja construye artísticamente de cera las seis caras del alvéolo y después lo llena de miel». Bien se echa de ver que en el símil apuntado es el alvéolo el verso; la miel es la poe-

sía. Esta, en efecto, que es el puro sentimiento expresado por medio de la palabra, debe llenar con imágenes plásticas y bellas toda la cavidad del verso. El lenguaje rítmico del autor conduce hasta los lectores su momentáneo estado espiritual. Por eso la inspiración de un escritor propende a generar en almas afines situaciones semejantes a aquellas por que él ha pasado. Cuando Querol, verbigracia, deja correr su dolor ante el presagio

de una temida ausencia,

todo corazón de hijo percibe hasta dónde lo conmueve, por su verdad profunda, la idea que luego estampa:

Si el vigor juvenil volver de nuevo
pudiese a vuestra edad, ¿por qué estas penas?
yo os daría mi sangre de mancebo,
tornando así con ella a vuestras venas
esta vida que os debo.

Lo poético es, dada su esencia, vago e indefinible. En la esfera literaria sólo puede reafirmarse que busca en la versificación el cauce a que afluir raudalosamente.

5. Quedó ya precisado en este capítulo cómo se cuentan en nuestro idioma las sílabas métricas. Poco habremos de agregar ahora para completar de modo somero aquellas nociones elementales.

En efecto: al medir el verso bastará recordar las reglas prosódicas conocidas — y en especial las referentes a los diptongos y triptongos — añadiéndoles el concepto sencillo de elisión o *sinalefa;* con ello sabremos numerar las sílabas métricas, contemplando el verso como un todo único.

La sinalefa puede comprender letras de tres palabras y alcanzar a ser pentalítera y hasta hexalítera ([1]). Los maestros de la versificación suelen señalar algunas excep-

([1]) Se ha propagado mucho en los tratados de la materia la sinalefa hexalítera que menciona Benot:

El móvil ácueo a Europa se encamina.

ciones, ya de carácter absoluto (hiato), ya de índole relativa o parcial ([1]).

Si la sinalefa es un fenómeno normal dentro de nuestra métrica, no lo es el empleo de algunas licencias que atañen al número de sílabas. Aludimos a la *sinéresis* y a la *diéresis*.

Gracias a la primera el versificador puede crear un diptongo con vocales que prosódicamente no lo forman. Véase un ejemplo:

O en el lazo fatal *cae* de la muerte.

Por obra de la sinéresis anterior se juntan en la palabra subrayada dos vocales fuertes (*a* y *e*) en una misma emisión de voz. El propósito deseado es el de restar una sílaba al verso.

La diéresis persigue el efecto inverso, y consiste en destruir un diptongo; sobre la vocal que queda desligada colócase en tal caso el signo ortográfico correspondiente. Verbigracia:

Y entre su viva luz la luz *rïela*

Con semejante artificio la vocal fuerte *e* pierde su poder de absorción sobre la débil *i*.

6. El profesor Pedro Henríquez Ureña abre su substancioso libro «La versificación irregular en la poesía castellana» ([2]) con el siguiente párrafo:

«La versificación castellana se considera, generalmente, como versificación silábica, al igual que la italiana o la francesa. En verdad, su fundamento primario es el hecho de que las sílabas castellanas son isócronas o punto menos, y no cabe diferenciarlas en largas y breves para la métrica. De ahí se deriva el isosilabismo, es decir, el hecho, frecuente en todas las lenguas romances, de que cada tipo de verso tenga número fijo de sílabas; y el principio

([1]) El profesor, si lo conceptúa útil, las explicará en clase.

([2]) Publicaciones de la «Revista de Filología Española», Madrid, 1920.

del isosilabismo se combina con el de los acentos (el *ictus*): uno, el final, como obligatorio; otros, los interiores, como necesarios o como voluntarios, según la longitud del renglón».

En tan conciso párrafo está englobado lo que es básico en la métrica del idioma que hablamos. Cuando Henríquez Ureña menciona las sílabas largas y breves refiérese a la versificación cuantitativa de griegos y latinos; ambas lenguas — que habían alcanzado una nítida fijeza prosódica — distinguían las categorías silábicas estableciendo que dos breves equivalían a una larga. No es posible transplantar dicho principio a nuestra técnica, y cuantas tentativas, antiguas y modernas, quisieron orientarse en semejante sentido, fracasaron sin remedio.

El número silábico, ajustado a las pautas antes indicadas, sirve de materia a las reglas acentuales, que son las del ritmo. Cada cierto trecho emítese una sílaba con más perceptible vigor, y ello asegura al verso castellano la distribución simétrica de sus sonidos.

Recordando ahora lo relativo a las voces terminales en los cuatro supuestos posibles (agudas, graves, esdrújulas y sobresdrújulas), fácil será comprender la norma invariable pertinente: *en todo verso debe contarse una sílaba más después de la última acentuada.*

A partir de ella (que ocupa, pues, el lugar penúltimo), las otras del verso — habitualmente de dos en dos o de tres en tres — hácense más enfáticas por razón del «ictus» que sobre ellas carga. Acontece esto, por ejemplo, con algunos versos endecasílabos, adaptados, ora a la *tabla binaria*, ora a la *ternaria*. Así:

Mi *ma*dre *tien*de *las* ru*go*sas *ma*nos

presenta acentos sobre 2.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª y 10.ª, en tanto que:

¡*Ah* dura *tie*rra por *qué* no te a*bris*te!

los lleva en 1.ª, 4.ª, 7.ª y 10.ª.

En los dos versos transcriptos, según es forzoso, la sílaba 10ª (penúltima) va acentuada.

Esta «ley musical de la palabra» (que de tal suerte se ha definido el ritmo) consíguese mediante la acertada disposición de los vocablos. Aclarando el punto, ha solido utilizarse aquel paradigma — infaltable en los manuales de retórica — en el que una simple transposición desvanece la cadencia:

El dulce lamentar de dos pastores,

que queda fatalmente reducido a prosa si decimos:

El lamentar dulce de dos pastores,

porque su regular y acompasada modulación se ha perdido con este trueque.

7. Tanto en lo tocante al ritmo como en lo atañedero a la rima — elemento métrico el último que refuerza la impresión auditiva, y el cual no fué conocido por los griegos y latinos — ha sido muy común entre los tratadistas puntualizar varias *reglas de versificación,* que no en todas las épocas se aplicaron con idéntico rigor. Dentro de la rima han podido diferenciarse las muy estrictas aplicables a la consonancia de las propias de la asonancia, que son, de ordinario, más flexibles.

Ya a ellas nos referiremos en ocasión adecuada cuando esbocemos las modificaciones que dentro de la métrica han intentado imponer algunas escuelas literarias, como la romántica, la modernista, etc.

8. Un grupo de versos periódicamente repetidos forma la *estrofa;* ésta constituye la unidad de ciertas obras poéticas, si bien, como veremos muy luego, hay *especies monostróficas,* es decir, integradas por una sola estrofa que se amplía al infinito según los deseos de cada escritor.

Sobre el particular diserta Mario Méndez Bejarano en «La ciencia del verso» [1]: «Si contraemos la atención a las composiciones distribuídas en estrofas, ocurrirán

(1) Buenos-Aires, 1906.

todavía dos casos: que todos los versos tengan igual medida o que no la tengan».

«Al estudiar ahora las *combinaciones métricas* — agrega, y hacemos nuestra la advertencia —, huelga decir que nos limitamos a las sancionadas en la esfera clásica de las literaturas, prescindiendo de las numerosas variedades, sin cesar inventadas por los poetas, y aun no definitivamente consagradas, y con mayor motivo de señalar fronteras a la genial inventiva artística, siempre legítima y bella si responde a la idea fundamental del ritmo y de la expresión».

La más simple de las estrofas se constituye, como es natural, con dos versos. Llámase *pareado* ([1]). A veces dos versos consonantes o asonantes de la misma o de diversa medida forman por sí solos una composición literaria, según acaece con refranes y proverbios así realizados; verbigracia:

Si quieres llegar a viejo
comienza a serlo presto.

Algunos autores emplearon esta combinación en toda una obra o en un buen trozo de ella. Tal, por ejemplo, José de Espronceda (1808-1842) en un pasaje del canto III de su poema «El Diablo Mundo»:

¡Malditos treinta años,
funesta edad de amargos desengaños!
Perdonad, hombres graves, mi locura.
Vosotros, los que veis sin amargura,
como cosa corriente,
que siga un año al año antecedente, etc.

La estrofa de tres versos recibe el nombre de *terceto*. De acuerdo con el molde clásico, sus componentes son endecasílabos; riman primero con tercero, y segundo del

([1]) En el pizarrón y por medio de líneas horizontales paralelas puede representarse gráficamente cada combinación métrica; se numeran a la izquierda los versos señalándose la rima a la derecha con signos convencionales. La mayor parte de los ejemplos del presente parágrafo ha sido extraída de «Las cien poesías líricas de la lengua castellana».

primer terceto con primero y tercero del segundo terceto, y así sucesivamente, hasta que se cierra la composición con un cuarteto en que el postrer verso rima con el antepenúltimo. Entre uno y otro terceto, y por medio del segundo verso, encadénase, pues, cada estrofa a la que la sigue. La rima es consonante ([1]).

Son muy mentados en nuestra literatura los tercetos de la «Epístola moral» atribuída a Fernández de Andrada, de la cual insertamos aquí seis versos:

Más precia el ruiseñor su pobre nido
de plumas y leves pajas, más sus quejas
en el bosque repuesto y escondido,
que halagar lisonjero las orejas
de algún príncipe insigne, aprisionado
en el metal de las doradas rejas.

Las combinaciones de cuatro miembros admiten variada estructura. Su tipo métrico común, el *cuarteto,* puede componerse con versos de ocho, diez, once, doce y catorce sílabas que riman de modo consonante o asonante, ya sea 1.º con 3.º y 2.º con 4.º, ya 1.º con 4.º y 2.º con 3.º. En este último caso la estrofa de octosílabos se ha popularizado bajo el rótulo de *redondilla*.

Menéndez y Pelayo da albergue en «Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana» a las redondillas de «Una cena», de Baltasar del Alcázar (1530-1606).

Alegre estoy, vive Dios;
mas oye un punto sutil:
¿no pusiste allí un candil?,
¿cómo me parecen dos?
Pero son preguntas viles;
ya sé lo que puede ser:
con este negro beber
se acrecientan los candiles.

([1]) El catedrático resumirá, si lo estima prudente, la historia de las principales combinaciones métricas, puntualizando — cuando sea hacedero — el instante en que parecen quedar fijamente plasmadas.

Dentro del rubro genérico de *quinteto* compréndense las estrofas de cinco versos, que toman en particular la designación de *quintillas* si son de octosílabos consonantes (nunca tres de ellos seguidos).

Del canto III de «A buen juez, mejor testigo», de José Zorrilla (1817-1893), son las siguientes:

Jubón negro acuchillado,
banda azul, lazo en la hombrera,
y sin pluma al diestro lado,
el sombrero derribado
tocando con la gorguera,
Bombacho gris guarnecido,
bota de ante, espuela de oro,
hierro al cinto suspendido,
y a una cadena prendido
agudo cuchillo moro.

También de cinco versos es la *lira*, mas en ella se mezclan endecasílabos (2.º y 5.º) con heptasílabos (1.º, 3.º y 4.º). Riman de manera perfecta 1.º con 3.º y 2.º con 4.º y 5.º Notoria celebridad han conquistado las debidas a Luis de León (1529-1591). Véase una:

Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto
que con la primavera,
de bella flor cubierto,
ya muestra en esperanza el fruto cierto.

La sextina o estrofa de seis componentes presenta variadísima contextura en cuanto a su metro y rima. Hay sextinas endecasílabas en que consuenan 1.º con 3.º, 2.º con 4.º, y 5.º con 6.º. Son tradicionales — aunque de distinta distribución — las que escribió Jorge Manrique (1440-1478) con octosílabos (1.º, 2.º, 4.º y 5.º) y tetrasílabos (3.º y 6.º), estos últimos a veces substituídos por pentasílabos. De la citada selección de Menéndez y Pelayo, en

que se incluye la «Elegía» de Manrique, copiamos las dos estrofas siguientes:

Este mundo es el camino
para el otro, qu'es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que fenecemos;
así que cuando morimos
descansamos.

El mismo Marcelino Menéndez y Pelayo comenta, en un trabajo contenido en sus «Estudios de crítica literaria» ([1]), la creación ideada por Gaspar Núñez de Arce (1834-1903) de una combinación métrica de seis versos, «especie de lira usada en «Tristezas» y en el «Idilio»; ejemplo de una verdad que sufre pocas excepciones, es: a saber, que todo gran poeta lírico inventa, renueva o modifica algún metro, que es como la nueva copa en que se exprime el jugo generoso de un ingenio nuevo».

Apréciese la galanura que distingue este molde estrófico, en el cual fraternizan endecasílabos (1.ª, 3.ª, 4.ª y 6.ª) con heptasílabos (2.ª y 5.ª):

Hoy que mi frente atónito golpeo
y con febril deseo
busco los restos de mi fe perdida,
por hallarla otra vez, radiante y bella
como en la edad aquella,
¡desgraciado de mí!, diera la vida ([2]).

En nuestro poema épico «Martín Fierro», José Hernández (1834 - 1894), aparte de cultivar la cuarteta y el

([1]) Primera serie, Madrid, 1884.

([2]) «Las cien mejores poesías líricas», pág. 322.

romance, manifiesta inequívoca predilección por la sextina octosilábica:

Vamos suerte — vamos juntos
dende que juntos nacimos —,
y ya que juntos vivimos
sin podernos dividir...
yo abriré con mi cuchillo
el camino pa seguir ([1]).

La *septina* es, asimismo, una combinación métrica de índole marcadamente popular, y genera la *seguidilla* española; a ésta, en realidad, la integran dos estrofitas de cuatro y tres versos respectivamente, los cuales son hepta y pentasílabos, pudiendo su rima ser perfecta o imperfecta.

Las combinaciones de ocho versos más empleadas en la métrica castellana son la *octavilla* (u octava italiana) y la *octava real.*

La primera de ambas es dable realizarla en endecasílabos, en octosílabos o en heptasílabos. El 1.° y 5.° versos son libres; el 2.° consuena con el 3.°; el 6.° con el 7.°, y el 4.° con el 8.°. Son a la manera de dos cuartetos unidos por medio de los versos finales agudos (4.° y 8.°). He aquí una octavilla de «La canción del pirata», de Espronceda:

La luna en el mar rïela,
en la lona gime el viento,
y alza en blando movimiento
olas de plata y azul;
y ve el capitán pirata,
cantando alegre en la popa:
Asia a un lado, al otro Europa,
y allá a su frente Stambul.

La octava real ([2]) de versos endecasílabos consonantes

([1]) Edición de la «Biblioteca Argentina», de Ricardo Rojas, versos, 1835 a 1840.

([2]) El endecasílabo en la octava real, por su variedad de cortes y acentos, como también por la rotundidad de la estrofa — que abrocha su pareado final — se presta para desenvolver extensos asuntos épicos.

se dispone así: 1.º con 3.º y 5.º; 2.º con 4.º y 6.º; 7.º con 8.º. José Selgas (1824-1882) usó esta estrofa en «El estío»:

Y en el árido ambiente se dilata
la esencia de la flor de los tomillos,
y lento el río su raudal desata
entre mimbres y juncos amarillos;
y si al cubrir sus círculos de plata
con sus plumeros blandos y sencillos
la caña dócil la corriente roza,
trémula el agua de placer solloza.

La *eneagésima,* de nueve miembros, como su nombre lo indica, tiene en Castilla alguna tradición, pero hoy no se cultiva ya.

Pasemos, pues, a la *décima* o espinela: son diez versos octosílabos que consuenan: 1.º con 4.º y 5.º; 2.º con 3.º; 6.º con 7.º y 10.º; 8.º con 9.º. El duque de Rivas, en «Don Alvaro o la fuerza del sino», pone en boca del protagonista (jornada III, escena III) las siguientes razones:

Al que tranquilo, gozoso,
vive entre aplausos y honores,
y de inocentes amores
apura el cáliz sabroso;
cuando es más fuerte y brioso,
la muerte sus dichas huella,
sus venturas atropella;
y yo que infelice soy,
yo que buscándola voy
no puedo encontrar con ella.

El *ovillejo,* molde estrófico también de diez versos, divídese en dos grupos: los seis primeros componentes, en que alternan octosílabos y quebrados, riman en forma consonante 1.º con 2.º, 3.º con 4.º, 5.º con 6.º; los cuatro últimos son octosílabos e integran una redondilla (7.º con 10.º y 8.º con 9.º). Esta combinación métrica exige

habilidad e ingenio, puesto que el verso décimo ha de constituirse con la suma de los quebrados 2.º, 4.º y 6.º. Reléanse los que José Zorrilla (1817-1893) colocó en el segundo acto de su popular « Don Juan Tenorio »:

— ¿ Sabéis que casa doña Ana?
 — Sí, *mañana.*
— ¿ Y ha de ser tan infiel ya?
 — Sí, *será.*
— ¿ Pues no es de don Luis Mejía?
 — ¡ Ca !, *otro día.*
Hoy no es mañana, Lucía;
yo he de estar hoy con doña Ana,
y si se casa mañana,
mañana será otro día.

La *undécima* y la *duodécima* son, a semejanza de la eneagésima, estrofas que han caído lentamente en desuso.

No así la de catorce versos denominada *soneto*, que, de origen italiano, obtuvo gloriosa boga en la lírica hispana. Sus endecasílabos se parcelan en dos cuartetos y dos tercetos. Los cuartetos tienen la misma consonancia: 1.º con 4.º, 5.º y 8.º; 2.º con 3.º, 6.º y 7.º. Los tercetos, a su vez, sométense a exigencia idéntica, si bien la distribución de la rima es más flexible en ellos.

Lope de Vega (1562-1635) expuso con gracia singular la geométrica teoría del soneto en uno que es ya famoso:

Un soneto me manda hacer Violante,
y en mi vida me he visto en tal aprieto;
catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando
y aun parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que estoy los trece versos acabando:
contad si son catorce, y está hecho.

La simetría artística del soneto ofrece serias dificultades a sus cultores; en cambio, pocas combinaciones compiten con ella en belleza y elegancia.

Cuando por motivos de espacio resulta estrecho marco el de catorce versos, se autoriza a agregar un terceto más, el *estrambote*, con el cual llegan a diecisiete.

La retórica clásica pide que el verso o los versos postreros sinteticen la idea capital de la composición poética, requisito que llena cumplidamente Calderón de la Barca (1600-1681), en el que copiamos a renglón seguido [1]:

Estas que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana:
¡tanto se emprende en término de un día!

A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecerse florecieron:
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y expiraron;
que pasados los siglos, horas fueron.

El soneto ha sido empleado con múltiples variantes de metro y de rima; una de ellas consistió en redactar *sonetillos* de medida octosilábica.

La arquitectura del soneto se presta a maravilla para breves obras líricas. Hay entre sus porciones perfecto equilibrio, y la trabazón de los primeros ocho versos, ligada

---

(1) «Las cien mejores poesías líricas», pág. 146.

a la prieta armazón de los seis finales, préstale ajustada proporción de líneas.

Los poetas contemporáneos gustan de él; saboréese éste de Manuel Machado, escritor español, nacido en 1874.

Cabe la vida entera en un soneto
iniciado con lánguido descuido,
y apenas comenzado ha transcurrido
la infancia, imagen del primer cuarteto.

Llega la juventud con el secreto
de la vida, que pasa inadvertido,
y que se va también, que ya se ha ido
antes de entrar en el primer terceto.

Maduros, a mirar a ayer tornamos;
añorantes y ansiosos a mañana...
y así el primer terceto malgastamos.

Y cuando en el terceto último entramos
es para ver, con experiencia vana,
que se acabó el soneto... y que nos vamos.

Es la *letrilla* una combinación, octosílaba generalmente (o de metro menor), en que cada cierto trecho se repite un verso o un grupo de versos *(estribillo)*. En «Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana» figura una letrilla satírica de Francisco de Quevedo (1580-1645), la cual comienza:

Poderoso caballero
es don Dinero

La *estancia* compónese de hepta y endecasílabos que consuenan según los deseos de cada autor, con la sola cortapisa de que, ideada la estrofa, ella debe mantenerse invariable en toda la composición. En la estancia parecen armonizarse las reglas de la versificación con el principio de la libertad métrica, pues el poeta a su albedrío, y sobre versos de siete y once sílabas, puede forjar moldes originales.

Entre las *combinaciones monostróficas* — una sola estrofa que se prolonga al infinito — la más usual en nuestra literatura es el romance. Desde las primeras páginas de este libro, en que glosamos « Un castellano leal », del duque de Rivas, aprendimos cómo se constituía con octosílabos, asonantes los pares y libres los impares. Créese que el romance en los albores de la lengua castellana nació con versos de dieciséis sílabas, sujetos a monorrima asonante; luego, por influjo de los trovadores, se escindió el conjunto en porciones de ocho, perdurando la asonancia — como es lógico — sólo en los pares. Debido a su natural contextura empléaselo a menudo en la épica para largas narraciones, dependiendo la mayor o menor longitud de éstas de la voluntad del poeta.

El romance presenta especies numerosas: así el *romance heroico* endecasílabo, el *romancillo* de versos menores de ocho sílabas, la *endecha* en que se intercalan de tanto en tanto algunos endecasílabos, etc.

En la *silva* los metros son hepta y endecasílabos, la rima es consonante y algunos versos pueden ser libres o sueltos.

9. Navarro Ledesma, en el segundo tomo de sus « Lecciones de Literatura », exhibe ejemplos de versos cuya extensión silábica oscila entre dos (bisílabos) y veinte. [1]. Cuanto hemos estudiado hasta ahora, nos enseña a las claras que los metros habituales son el *octosílabo* y el *endecasílabo;* aquél es el más popular en España y el que en América preferentemente emplea la poesía gauchesca; éste es de oriundez italiana y penetró en la península ibérica allá por el siglo XV.

Alejandrino es el de catorce sílabas: se lo utiliza para asuntos de carácter heroico. Observado atentamente nótase que lo forman dos heptasílabos separados por la *cesura,* ligera pausa de orden prosódico. Las dos mitades del verso a derecha e izquierda de ella, se designan con el nombre de *hemistiquios.*

---

(1) Son de arte menor los comprendidos de dos a nueve sílabas; de diez en adelante denomínanse de arte mayor.

Fácil será comprobar en el siguiente ejemplo el reposo de la voz al llegar al comedio de cada verso:

Las matas, los vallados] las peñas, los arroyos,
las zarzas y los troncos] que el viento descuajó.

En los dodecasílabos y en los de dieciséis suele ocurrir otro tanto. También en determinadas combinaciones métricas, como la estrofa sáfico-adónica, en la cual se imita la versificación latina. Dicha estrofa consta, en efecto, de cuatro versos libres, los tres primeros endecasílabos (*sáficos*) y pentasílabo el postrero (*adónico*). Son requisitos indispensables en los tres endecasílabos: 1.°, que los acentos carguen en 1.ª, 4.ª, 8.ª y 10ª; 2.°, que la 4.ª sílaba pertenezca a una palabra grave; 3.°, que haya cesura entre la 5.ª y la 6.ª. Véanse los de Esteban Manuel de Villegas (1596-1669) de su «Oda sáfica» [1]:

Si de mis *an*sias] el a*mor* su*pis*te
tú, que las *que*jas] de mi *voz* lle*vas*te
*o*ye, no *te*mas] y a mi *nin*fa *di*le
*di*le que *mue*ro.

En los alejandrinos la cesura corta la sinalefa.

10. Las normas métricas, tanto silábicas como de rima y de ritmo son muy rigurosas, y de ahí que para facilitar la versificación se han autorizado *licencias*, gracias a las que es más hacedero cumplir aquellas normas.

Hay licencias de índole técnica, como la sinéresis y la diéresis, y las hay de carácter literario. Ya dimos somera noticia acerca de las técnicas; establezcamos ahora en qué consisten las últimas, citando sólo las principales.

Se admite en el verso el hipérbaton exagerado, la traslación de acentos en ciertos vocablos, el cambio de género gramatical en algunas voces, el uso asiduo de las figuras de dicción que alteran la estructura material de las pala-

(1) «La cien mejores poesías líricas», pág. 145.

bras, la supresión de las preposiciones, el frecuente empleo de arcaísmos y de neologismos, etc. ([1]).

Los literatos de más talla han sido parcos en la utilización de tales licencias, ya que deslucen el estilo de quienes no atinen a echar mano de ellas con sobria discreción.

Son asimismo dichos elementos tiránicos del verso los que producen los *ripios*, pues obligan a interpolar palabras o frases inútiles, insubstanciales, que sirven únicamente de vicioso relleno para satisfacer necesidades de metro, de rima o de ritmo.

11. De las obras examinadas con anterioridad es dable inducir que su lenguaje es, por muchos conceptos, diferente del que distingue nuestra conversación diaria.

Lo es por su cadencia, ya que el ritmo fijo resulta característica distintiva del *lenguaje poético*, y le presta hoy, conjuntamente con la rima, grata sonoridad al verso.

Lo es por su vocabulario, pues de ordinario hállanse en él voces de más valor artístico.

Lo es por la importancia suma que adquiere el adjetivo como ornato de la cláusula y por el relieve con que el sentido translaticio de las palabras matiza la elocución.

Lo es por la abundancia de figuras y tropos, merced a cuyo recurso transfórmase en más visual y plástico lo que el autor expresa.

El estudiante podrá así corroborarlo sin gran esfuerzo cuando, con tal propósito, analice menudamente el estilo poético de alguna de las siguientes obras: la «Elegía», de Jorge Manrique; el «Madrigal», de Gutierre de Cetina; «Vida retirada», de Luis de León; «Estas que fueron pompa y alegría», de Calderón de la Barca; «Un castellano leal», del duque de Rivas, o «En Nochebuena», de Querol.

12. Incidentalmente quedó antes establecido que es *verso libre* aquel en que desaparecen todos los elementos integrantes de la métrica, excepto uno: el ritmo. Con semejante criterio sólo pueden considerarse redactadas en

---

([1]) Ejercicio fructuoso es el de adoctrinar al estudiante para que por sí mismo halle ejemplos de licencias en las composiciones ya leídas.

verso libre las composiciones en que el poeta forja a su sabor cada estrofa, elige y varía el metro según sus deseos y no utiliza la rima en ningún caso. Por extensión, empero, llámanse, verbigracia, libres o sueltos o blancos los versos impares del romance (ya que carecen de rima) y todos los que componen la estrofa sáfico-adónica. Sin embargo, los impares del romance serán siempre octosílabos, y los de esotra combinación deberán ser de once y de cinco sílabas. Hay, por ende, un concepto amplio y un concepto restringido del versolibrismo, y urge prevenir al lector que en este párrafo nos situaremos en el punto de vista más general.

No en todas las épocas se han alentado al respecto las mismas ideas. Durante el siglo XVI en España se entendía por libres los versos endecasílabos sin rima, ya solos, ya combinados con heptasílabos. Cristóbal de Castillejo (1490-1556) comentó risueñamente esta tendencia de algunos escritores que

usan ya cierta *prosa*
medida sin consonantes.

El culteranismo (¹) — escuela literaria floreciente en la primera mitad de la centuria décimaséptima — abatió el apego al verso libre, variedad métrica que reverdeció en el siglo XVIII, se afianzó en el XIX y llegó, lozana, hasta nuestros días.

El verso libre es, de suyo, una aspiración hacia la ausencia de medida fija, o sea la *ametría,* hacia la irregularidad en las unidades estróficas, es decir, la falta de *isometría,* y es, al mismo tiempo, una negación absoluta de la rima. Por consiguiente se conceptúa en él grave defecto la intromisión de asonancias finales o interiores en producciones que se ajustan exclusivamente a la pauta rítmica.

Despojado el verso de metro y de rima, acércase de modo insensible a la prosa, sobre todo a ese género de prosa poética en que los sonidos se disponen con equili-

---

(¹) Los culteranos eran fanáticos de la forma y no admitían que en el verso se eludiera la rima.

brada destreza a fin de brindar al oyente una agradable impresión auditiva. La buena distribución de los incisos dentro de la cláusula contribuye a mantener tal eufonía; para cerciorarse de ello léanse en alta voz estos versículos del Evangelio:

«Pedid y se os dará; buscad y encontraréis; llamad y se os abrirá».

Otro ejemplo elocuente es el del párrafo del ecuatoriano Juan Montalvo (1833-1889), quien dice, refiriéndose a Víctor Hugo:

«Brilla como relámpago, estalla como trueno, declina como tarde, se apaga como crepúsculo, se enlobreguece como noche, y, foco de obscuridad gloriosa, arroja negros ayes de terrífica harmonía».

Esta propensión a dar acentuado compás a la prosa es muy propia de Ricardo León (escritor español de nuestros días), según lo pone al descubierto Julio Casares en su ya citada «Crítica profana». He aquí algunos trozos que él selecciona:

«¡Y yo que venía ahora muy alegre] a pedirte un favor!...—¡Rosa de Mayo!] ¿A pedirme un favor? ¡Dímelo al punto!] ¿Qué no haré yo por ti luz de mis ojos!».

Las precedentes líneas, extractadas de su fina novela «Comedia sentimental», son susceptibles de escandirse en endecasílabos como queda demostrado.

En el mismo libro se lee:

«¡Con cuánto dolor ahora cosas piadosas os dejo para tornar viejo y triste al lugar donde nací!».

El fraccionamiento octosilábico salta a la vista:

¡Con cuánto dolor ahora
cosas piadosas os dejo
para tornar viejo y triste
al lugar donde nací!

A la verdad que es poco recomendable un procedimiento tan artificioso, ya que se conceptúa serio defecto de elocución trasladar a la prosa la medida y el ritmo que son peculiares del verso.

En el « Quijote » tropezamos con pasajes de prosa metrificada y rítmica, como lo ha mostrado Ricardo Rojas en su erudito prólogo a las « Poesías de Cervantes » ([1]). « La frecuencia de versos — dice — en la prosa cervantina; la infusión del ritmo en su descuidado período; y la variedad de metros que en el *Quijote* se descubren sin mayor esfuerzo, prueban que Cervantes percibía orgánicamente el ritmo de la palabra en la ideación ». Hay así trozos que pueden partirse en secciones de tres sílabas o de sus múltiplos; verbigracia:

El otro
que carga
y oprime los lomos de aquella
poderosa alfana,
que trae las armas
como nieve blancas
y el escudo blanco
sin empresa alguna, etc.

En otras oportunidades la medida es tetrasílaba con ritmo estricto:

Los que tiemblan
con el frío
del silvoso
Pirineo, etc.

Cuanto hasta ahora hemos estudiado pone de resalto que entre prosa y verso no hay ni puede haber fronteras exactamente delineadas; hay zonas — *el verso libre y la prosa rítmica* — en que uno y otra invaden los territorios vecinos. Más regular en el verso es el ritmo, pero éste presta asimismo a la prosa periódica sonoridad.

Un gran poeta es capaz de revelarse encerrando su pensamiento y su palabra dentro de cualquier forma estrófica: los tercetos dantescos, de estrechísima red, así lo confirman. Pueril se nos antoja por ello el encono con que algunos vapulean los moldes métricos tradicionales,

([1]) Buenos-Aires, 1916.

y, en sentido opuesto, no estimamos muy justificada la saña con que ha sido atacado el verso libre.

Gaspar Núñez de Arce compuso de esta suerte la mayor parte de su poema «La visión de Fray Martín», en que evoca la figura de Lutero:

Era una noche destemplada y triste
del invierno aterido. Lentamente
la nieve silenciosa descendiendo
del alto cielo en abundantes copos,
como sudario fúnebre cubría
la amortecida tierra. Cierzo helado
azotaba los árboles desnudos
de verde pompa, pero no de escarcha,
y, conmovidos por el recio choque,
parecían lanzar en las tinieblas
los duros troncos, lastimeros ayes.

La ciudad descansaba. De repente
turbó su sueño el lúgubre tañido
de la campana, que con voz sonora
desde la torre a la oración llamando,
en sus vibrantes notas contenía
todo el siniestro horror de aquella noche,
negra y glacial como el ingrato olvido
de la mujer amada.

Rubén Darío (1867-1916), egregio poeta nicaragüense del que más adelante hablaremos, lo utilizó con rara maestría. En «La página blanca» [1] en grupos asimétricos se combinan versos tri, tetra y hexasílabos con otros deca y dodecasílabos:

. . . Otro lleva
una caja
en que va, dolorosa difunta,
como un muerto lirio la pobre Esperanza. . .
Y el hombre,
a quien duras visiones asaltan,
el que encuentra en los astros del cielo
prodigios que abruman y signos que espantan,

[1] En esta composición hay, sin embargo, varios versos asonantes.

mira al dromedario
de la caravana
como al mensajero que la luz conduce
en el vago desierto que forma
la página blanca.

En sus amenos «Diálogos literarios» ([1]) José Coll y Vehí escribe:

«El ritmo de la prosa ya dijimos que era vago, y por consiguiente menos sujeto a reglas y más difícil de observar que el de la versificación; pero las leyes son las mismas. He preferido los ejemplos de composiciones versificadas, porque estando en ellas sujeto el ritmo a una forma regular, los defectos y bellezas son más perceptibles. Pero tanto en el verso como en la prosa, fuera de algunas pocas reglas de versificación, que en ocho días se aprenden, queda mucho que hacer, y no es cuestión de reglas, sino de bien dirigida práctica, y de continua y buena lectura. Somete tus escritos a juicio de una persona de oído más delicado que el tuyo, y verás cuánto gana muchas veces una frase con variar la colocación de un solo vocablo, o cuánto gana una cláusula invirtiendo el orden de una sola o más frases. Si tratas de indagar la razón, no diré yo que algunas veces no puedas encontrarla; pero muchas no, ni hace falta. En este punto, el oído es la razón de las razones. A ese, a ese hay que educar, acostumbrándolo a lo bueno y excelente. Procura que el tuyo sea un juez severísimo, difícil de contentar, aunque no quisquilloso, porque en todos los extremos hay vicio».

A guisa de corolario de lo que antecede, no holgará repetir el juicio apuntado en el parágrafo cuarto del presente capítulo:

Cierto es que los sentimientos pueden manifestarse por conducto de la prosa; sin embargo, pareciera que nuestro espíritu se complaciese en grabar casi siempre sus momentos de más intensa pasión en frases acompasadas donde el ritmo impera.

([1]) Barcelona, 1866.

a). — *Cuestionario*

1. Concepto de sílaba prosódica y concepto de sílaba métrica.
2. El acento en las voces terminales de los versos.
3. ¿Qué es rima consonante y qué rima asonante?
4. ¿Cómo se percibe el ritmo y de qué manera puede definírselo?
5. El sentimiento poético como fondo y la versificación como forma.
6. Sinalefa, sinéresis y diéresis.
7. ¿Cuál es la sílaba fijamente acentuada en todos los versos castellanos?
8. Concepto de estrofa.
9. Diversas combinaciones métricas desde dos hasta catorce versos.
10. ¿En qué consisten las variedades monostróficas y cuáles son sus principales especies?
11. Octosílabos, endecasílabos y alejandrinos.
12. ¿Qué es la cesura?
13. Enumerar las más importantes licencias métricas.
14. Características del lenguaje poético.
15. ¿Qué es hoy el verso libre?
16. ¿Cuáles distinciones cabe establecer entre verso libre y prosa rítmica?
17. Indicar la medida más común en nuestra prosodia, ya en verso, ya en prosa.
18. Señalar, si es posible, las líneas que separan el verso de la prosa.

b). — *Ejercicios prácticos*

1. En una octava de "El estío", de José Selgas, o en el "Madrigal", de Gutierre de Cetina, contar las sílabas métricas de cada verso.
2. Detallar el contenido sentimental de la "Elegía", de Jorge Manrique.
3. Estudiar la rima y el ritmo en "Una cena", de Baltasar del Alcázar.
4. En un cuadro sinóptico presentar las más habituales combinaciones estróficas.
5. Indicar qué licencias métricas se advierten en las composiciones reunidas en "Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana".
6. Puntualizar en ellas las características del lenguaje poético.

Capítulo III

LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

1. Nuestro idioma ha ido formándose lentamente por obra de otras lenguas que le han prestado sus elementos primordiales.

Los *iberos* y *celtas* primitivos, procedentes del Asia e instalados en la península, sufrieron la influencia colonizadora de los pueblos que en la antigüedad recorrieron la cuenca occidental del Mediterráneo. No es seguro que los pobladores de Creta y del Egeo, llamados *minoicos,* llegaran hasta el territorio que actualmente ocupa España, pero de otras corrientes marítimas — como la de los *fenicios* y *griegos* — han perdurado allí huellas imborrables.

Los grupos autóctonos celtíberos recibieron esta mezcla racial, hasta que, concluídas las guerras púnicas, quedó la tierra española en calidad de provincia *romana* (siglo II a. de J. C.). Entonces el lenguaje del Lacio inició una honda penetración que, a la larga, habría de ser de fructíferos resultados lingüísticos: no en balde era tal habla de mayor consistencia expresiva y de mejor ordenación sintáctica en relación a los otros medios articulados conocidos en aquella época.

A España no arribó, empero, el latín puro que empleaban en Roma las clases cultas, sino el « sermo plebeius », lengua rústica de militares y mercaderes. Sólo los vascongados permanecieron ajenos a esta fusión idiomática que iba dando base a un lenguaje hispanorromano, distinto del originario, tanto en el léxico como en la construcción.

En el siglo V de nuestra era la invasión *visigoda,* de oriundez teutónica, incorporó a dicho vocabulario — sin modificarlo substancialmente — términos guerreros importados por las tribus germánicas provenientes del Norte de Europa.

Otro tanto aconteció con la irrupción de los *árabes* (siglo VIII), quienes durante siete centurias mantuvieron sojuzgada a España.

El idioma que a la sazón se usaba en Castilla comenzaba a organizarse más nítidamente como derivado del *latín plebeyo;* ello ocurría entre los siglos VIII y XII de nuestra edad cristiana, no sin que en él se injertaran, por las causas históricas ya consignadas, *voces griegas, germánicas y árabes.* El habla castellana — al igual de la portuguesa, la gallega, la catalana, la provenzal, etc. — desprendíase del tronco latino, del cual procedían las *lenguas romances* ya enumeradas, que abarcaron geográficamente los territorios de España, Francia y varios países más.

En este castellano incipiente — según explica José Rogerio Sánchez [1] — no se encuentran sino raros vestigios de la declinación latina, y abundan, en cambio, las preposiciones; la conjugación se simplifica; desaparece la ley de la cuantidad silábica substituída por el acento tónico, eje de la nueva prosodia; el verbo « haber » empieza a utilizarse como auxiliar, etc. « En España — añade dicho autor — los hispanorromanos, los sometidos al pueblo invasor, continuaron hablando latín y pudieron gloriarse de haber impuesto su lengua al dominador germánico ».

Así nace nuestro lenguaje, que poco a poco va diferenciándose del latín genitor. En él aparecen vocablos griegos, germánicos y árabes.

2. El castellano, como idioma que prevalece en España, da sus primerizos destellos literarios — según se dijo — a partir del siglo VIII, aun cuando en aquel entonces estaba todavía en un embrionario período de gestación.

Suele extenderse la *época primitiva* [2] hasta Alfonso X, el Sabio (1221).

Desde esta fecha hasta que sale a luz « La Celestina »,

---

(1) « Resumen de la historia de la lengua y literatura españolas », Madrid, 1918.

(2) Recurrimos aquí a la distribución cronológica que Navarro y Ledesma suministra en sus « Lecciones de Literatura » (tercera parte). Debe tenerse en cuenta que el alumno estudiará historia literaria española durante el subsiguiente curso escolar.

cuya edición más antigua parece ser la de Burgos de 1499, se extiende la *época preclásica*. La obra citada, atribuída a Fernando de Rojas, titúlase también « Tragicomedia de Calisto y Melibea ».

Abre ésta la *época clásica* en que las letras hispanas cobran desarrollo más amplio e intenso. Tal madurez en la producción intelectual prolóngase hasta el fallecimiento de Pedro Calderón de la Barca en 1681. En el transcurso de ese lapso, denominado « siglo de oro », se publica en España el « Quijote », y da el teatro con Lope de Vega y Calderón sus frutos más sazonados.

Este grandioso florecimiento de los diversos géneros apágase muy luego en la península: la decadencia en las letras castellanas se conoce bajo el rótulo de *época posclásica*, siendo Leandro Fernández de Moratín el último representante de la tendencia literaria que domina en el siglo XVIII.

A partir de la muerte de Moratín, empieza a asentarse en España el *romanticismo*, corriente estética que, en sus líneas generales, examinaremos en seguida. Otros rumbos se diseñan con posterioridad a ella, tanto en la épica como en la lírica, hasta llegar a las actuales escuelas llamadas « de vanguardia » por sus corifeos y catecúmenos.

a). — *Cuestionario*

1. ¿De cuál idioma se desprende el que hablamos?
2. Diverso origen de las voces que forman la lengua castellana.
3. Distintos períodos de la literatura hispana según Navarro Ledesma.

b). — *Ejercicios prácticos*

1. Componer un cuadro sinóptico acerca de la formación de nuestra lengua.
2. Realizar un trabajo análogo señalando las diferentes épocas por que atraviesan las letras españolas.

Capítulo IV

EL ROMANTICISMO

1. Los griegos legaron a la posteridad una literatura varia y rica que fecundó a la de Roma. El ciclo histórico en que ambas florecieron llámase *pagano* por ser anterior a Cristo, y se denomina universalmente *clásico* por haber producido los más acabados modelos del arte literario en sus distintas especies. Estos modelos dieron, a su vez, la base efectiva indispensable para que se constituyera la teoría de los géneros poéticos, por manera que, a partir de ellos, una epopeya debía presentar los mismos caracteres de la « Ilíada », una oda las mismas cualidades esenciales que las que en la antigüedad compusieron Píndaro y Horacio, y una obra dramática la misma contextura que las escritas por Sófocles y Eurípides ([1]).

Sin embargo, conviene advertir en seguida que fué indiscutible virtud de la creación literaria española en conjunto la de irse plasmando de modo espontáneo sin someterse a los moldes grecolatinos. Ni aun en la época del Renacimiento — en que lo clásico y lo cristiano se funden y amalgaman — ahógase la inspiración propia en tierras iberas. Sólo más tarde, cuando en el siglo XVIII se aboga allí por tornar la vista al período precristiano, algunos estudiosos propugnan como ideal único el imitar las obras de griegos y latinos. Este despertar intelectual toma el nombre de *neoclasicismo.*

La estética de los antiguos — citando los principales exponentes de ella — halla sus teorizadores más difundidos en Aristóteles (« Poética »), Horacio (« Epístola a los

([1]) La epopeya es una especie del género épico; la oda lo es del lírico.

Pisones ») y Quintiliano (« Instituciones oratorias »). Los referidos autores establecieron ciertas normas literarias inducidas de las obras maestras de la antigüedad. El primero de ellos, más que reglas para uso de futuros escritores, acumuló simples observaciones recogidas en sus estudios sobre la épica y dramática griegas. Del tratado que antes mencionamos apenas si se conservan inconexos fragmentos, siendo, empero, indudable que él sirvió de antecedente a la epístola horaciana, la cual sintetizó en ameno desorden la preceptiva de los latinos, así como tiempo después el libro de Quintiliano resumió las ideas que acerca de la técnica oratoria sostuvieron sus contemporáneos.

Según antes dijimos, la literatura española nació y prosperó ajena a toda sugestión teórica en el sentido riguroso del vocablo. Su creación más genuina, firme y caudalosa — el teatro del siglo de oro — es encarnación natural de la época que refleja, y sus cultivadores más egregios, Lope de Vega y Calderón de la Barca, redactan comedias y dramas sin supeditarse a reglas aristotélicas u horacianas.

En efecto: los glosadores de la « Poética » han creído poder establecer — aunque ello no se desprenda claramente del texto — que el autor fijaba las tituladas « unidades dramáticas »: la de *acción* (que exigía un hecho central al que se subordinaran las partes diversas de la obra, sin que lo perturbasen episodios digresivos); la de *lugar* (que indicaba un sitio único para el desarrollo del asunto), y la de *tiempo* (que limitaba a una revolución solar — veinticuatro horas — el proceso y desenlace del tema teatral).

Además reservaron los helenos de modo exclusivo « lo serio » para la tragedia y « lo ridículo » para la comedia: los dos elementos no podían convivir en una misma producción. Sobre este y otros tópicos tendremos ocasión de disertar luego al referirnos a las especies dramáticas, pero lo expuesto ya demuestra que el criterio grecolatino fué harto estricto en preceptos de menudo valor; tan es así que Horacio, por ejemplo, imponía cinco actos, ni uno más ni uno menos, para cualquier obra escénica.

Pues bien: las normas importantes o accesorias que forjó el paganismo las transgredieron sin temor los españoles de las centurias XVI y XVII. Compusieron éstos a impulsos de su propia razón, más atentos a suministrar del ambiente en que vivían una adecuada representación artística que a remedar servilmente los modelos arcaicos. Lope de Vega en su «Arte nuevo de hacer comedias» declaró sin ambages que

cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves.

De ahí que el clasicismo español — cuyas fechas extremas situamos aproximadamente en los años 1499 y 1681 — sea una negación absoluta de la rigurosa poética grecolatina.

No así, por cierto, el período siguiente de la literatura hispana, pues numerosas causas históricas, ayudadas por la filosofía de la época, dieron en Europa un vuelco completo a la producción estética hasta convertirla en copia fiel de cuanto concibió el paganismo. Prendió en Francia esta tendencia con pujanza incontenible, y fué Boileau en aquel país quien en su «Arte poética» renovó los conceptos que ya Horacio había impartido a Lucio Pisón y sus dos hijos. Adoctrinó el autor francés repitiendo casi a la letra las máximas del vate latino y reafirmó las tradicionales unidades:

Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
tienne jusqu'a la fin le théatre rempli

Estos versos del canto III revelan cómo los escritores de entonces conceptuaban que los comentarios de Aristóteles sobre la tragedia antigua eran — desde que fueron formulados en el siglo IV antes de Jesús — principios de inmutable fijeza.

La corriente artística a que perteneció Nicolás Boileau Despreaux (1636-1711) comenzó en Francia en el siglo XVII, e indistintamente conócese bajo los títulos de *neoclasicismo* o *seudoclasicismo*. Para dicha escuela los problemas estéticos resultaban de una sencillez encantadora: buenas se

reputaban las obras acomodadas a las máximas de Horacio; malas, las que violaban aquellas leyes perfectas e irreemplazables.

Semejante dogmatismo también sentó sus reales en España, siendo Ignacio Luzán (1702-1754) su más ilustrado representante. En la «Poética» que compuso, cuya primera edición data de 1737, sostuvo que los defectos de las letras hispanas provenían del exceso de libertad literaria y del jactancioso prurito de transgredir los preceptos clásicos. Por ello censura acremente a Lope de Vega, y critica, aunque con distingos, a Calderón de la Barca, pues estos autores pergeñaron comedias, dice, que «nacieron y crecieron sin arte». Luzán estudió a Boileau y, como él, convirtió en despóticas las viejas normas paganas. Obsérvese, verbigracia, qué parecer sustenta sobre una de las unidades: «Como, pues, la representación no dura más de tres horas o cuatro, será preciso que el tiempo que se supone durar el hecho representado no pase ese espacio o, si lo pasa, sea de poco». Con tan estrecho cartabón hubiera sido menester proscribir de la literatura universal el teatro español del siglo de oro y el inglés de la centuria décimaséptima en que descolló Shakespeare.

El neoclasicismo fué en la península de importación francesa. Se prolongó hasta el primer tercio del siglo XIX, y ya habrá coyuntura propicia para demostrar que sus ideas resecas no alcanzaron a sofocar la simplicidad y la soltura con que numerosos escritores — sin supeditarse a rígidos cánones — pintaron las costumbres iberas.

2. Según es sabido, durante el siglo XIX se libran en Europa algunas batallas políticas contra la monarquía absoluta. El movimiento filosófico de fines de la centuria XVIII origina *la transformación social* que hace crisis con la Revolución Francesa. Proclámanse «los derechos del hombre», y esta corriente individualista sirve para propagar vigorosamente en los países que sufren tal influjo, las ideas liberales que en Francia tenían su cuna.

España, bajo la presión de múltiples factores, pasa en ese lapso por diversas fases constitucionales que tienden,

por lo común, a democratizar el régimen real. De la nación vecina llega el soplo removedor, y allí se extiende con rapidez por obra de la invasión napoleónica, hasta que Fernando VII recupera el trono, restaura el absolutismo monárquico y asegura su autoridad en forma tiránica. Quienes le restan su apoyo, pagan bien cara tamaña rebeldía: unos son fusilados sin ningún miramiento; otros purgan en el destierro su orientación liberal, y de ahí que muchos escritores alejados del terruño por motivos políticos, terminen convirtiéndose también a las nuevas doctrinas literarias. Entre ellos convendrá recordar al duque de Rivas y a Espronceda, poderosos animadores del romanticismo español.

Al morir Fernando VII en 1833 se organizan dos partidos antagónicos — el de los isabelinos y el de los carlistas — que, según su respectivo rótulo lo indica, sostienen los derechos de Isabel (hija de Fernando) y los de Carlos (hermano del rey fallecido) para sucederle en el trono. Triunfan los primeros, no sin que la guerra civil continúe durante siete años. Más tarde las conspiraciones armadas perturban la tranquilidad pública, dada la brega pertinaz entre liberales y moderados. El alzamiento de 1868 provoca la precipitada huída de Isabel II. Se convoca a Cortes Constituyentes para determinar el futuro régimen de gobierno y, a pesar de los esfuerzos republicanos, impónense otra vez las tendencias monárquicas.

De esta suerte llega al sitial de los Borbones el príncipe italiano Amadeo de Saboya. Su reinado es breve, pues mil sinsabores lo inquietan de contínuo, máxime cuando arrecia nuevamente la campaña carlista.

Al abdicar la corona proclámase en 1873 la república, sistema institucional de existencia efímera en España, ya que — por razones fáciles de comprender hoy — desaparece antes de cumplir el primer aniversario.

En tal momento se restablece con Alfonso XII la dinastía borbónica.

De la esquemática reseña que queda apuntada, se desprende que poco a poco el régimen gubernativo había ido pasando del absolutismo omnímodo al tipo de monarquía

constitucional de los Estados modernos. La corriente liberal, como antes advertimos, consiguió constituir, aunque por corto tiempo, el sistema republicano, y — para que se perciba sin demora *la estrecha vinculación entre las renovaciones sociales y las literarias* — no concluiremos este parágrafo sin puntualizar que, fallecido Fernando VII en 1833, las más importantes obras teatrales de la escuela romántica estrénanse a partir de 1834.

Las auras de *libertad política* favorecieron así el desarrollo de la nueva poética que paralelamente pregonaba la *libertad artística* como postulado primordial. Uno y otro movimiento — aquél social y literario éste — presentan evidentes concomitancias. Los críticos españoles se dan a teorizar acerca de las ideas estéticas entonces nacientes, y los líricos y dramaturgos a aplicarlas en poemas y obras escénicas. El ambiente popular y el de los círculos intelectuales — modificada la antigua sensibilidad neoclásica — acogen con agrado esta revolución cultural que en las distintas artes experimenta toda Europa durante el primer tercio del siglo XIX.

3. El neoclasicismo, en efecto, había ido debilitándose a principios de la centuria anterior porque, atento sólo a reproducir las formas arcaicas, llevaba en sí mismo el germen de la disolución. De su agotamiento creciente surgió la reacción salvadora en el Viejo Mundo: en Alemania e Inglaterra, en Francia e Italia y aun en pueblos orientales como Rusia. Del Viejo Mundo se trasladó, por fin, a América.

Al dogmatismo pasado contrapúsose el principio de la libertad artística. El poeta no había de supeditarse a normas caducas: debía forjar la obra con amplia espontaneidad, sin que su capacidad creadora se viera coartada por los modelos griegos y latinos.

En España la doctrina romántica penetró por varios conductos. *Guillermo y Federico Schlegel* en Alemania habían comentado el teatro de Lope y de Calderón elogiando la frescura inmarcesible de aquellas producciones, en las cuales los episodios trágicos y los grotescos aparecían entre-

mezclados y donde las tres unidades aristotélicas para nada se respetaban. Al razonar los Schlegel sus opiniones, destacaban por contraste la poca savia que nutría a la literatura española en la época posclásica. A la inspiración potente del siglo de oro había sucedido la contenida gestación intelectual que caracterizó a la centuria XVIII.

Quien resumió luego los conceptos predichos fué otro alemán, residente en la península: *Juan Nicolás Böhl de Faber* (1771-1836), autor de las «Reflexiones de Schlegel sobre el teatro». En torno a este tópico sostuvo de 1814 a 1819 interesante polémica con José Joaquín de Mora, y después de ella pudo comprobarse que la corriente renovadora reclutaba adeptos en la península ibérica.

Por otra parte, el triunfo de *Víctor Hugo* en Francia con el drama «Hernani» (1830) y el criterio que presidía su labor artística—sintetizado ya en el prólogo a «Cromwell» (1827)—se propagaba a la literatura hispana con notable celeridad: «no hay—decía Hugo—ni reglas ni modelos»; «es menester proclamar—agregaba—la libertad del arte contra el despotismo de los sistemas, de los códigos y de las reglas». Las frases del egregio escritor francés, repetidas asiduamente, iban a constituir en España el credo de la nueva escuela: es que no en balde los emigrados de la época de Fernando VII habían tenido contacto con quienes en el exterior difundían la estética romántica.

Desde este punto de vista teórico han de recordarse también (además del de Böhl de Faber) otros dos interesantes estudios relativos al mismo problema. Uno de ellos es el que, debido a la pluma de *Antonio Alcalá Galiano,* sirvió de prólogo aclaratorio y explicativo a «El moro expósito», extenso poema épico desenvuelto en doce romances endecasílabos. Tal proemio, escrito a nombre del autor, da noticia de la concepción poética que animaba al duque de Rivas al realizar la obra, y en él se ataca a «la turba de copistas e imitadores» que, si se desviaban de la verdadera sencillez era «cuando reconocían por modelos y citaban con más profusión a los mejores latinos». Páginas después añade Alcalá Galiano:... «los españoles, aherrojados con los grillos del *clasicismo* francés, son casi

los únicos entre los modernos europeos que no osan traspasar los límites señalados por los críticos extranjeros de los siglos XVII y XVIII, y por Luzán y sus secuaces. Asombroso es que así Moratín, como Martínez de la Rosa (1), cuando hablan de las unidades de tiempo y lugar, no solamente recomienden su observancia, sino que las supongan indispensables, y ni siquiera anuncien o insinúen que cabe duda, y que de hecho hay pendientes muy acaloradas disputas en todas las demás naciones sobre este y otros puntos cardinales».

Concuerda con el precedente un ensayo similar — agresivo por su tono — que escribió *Agustín Durán* (1793-1862) bajo el título de «Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito particular». Allí aseveró, aludiendo a los del siglo XVIII, que «esta plaga de críticos, justamente llamados galicistas, menospreciando la originalidad característica, la rica y armoniosa lengua y la sublime poesía de nuestros antiguos poetas, infestó el Parnaso dramático español y llenó el teatro de toda cuanta escoria, acomodada a las tres unidades, se ha visto dominar en él durante casi un siglo».

La doctrina romántica hizo fácil camino en España, pues el postulado de la libertad en el arte hermanábase a otro más entrañable en la masa popular: el de la libertad política. Quedaba así corroborada, una vez más, aquella máxima de Hugo en la que afirmó que «el romanticismo no es sino el liberalismo en literatura».

Las costumbres de entonces, predominando la exageración del sentimiento, adquirieron cierto cariz pintoresco. Ellas — si bien se mira — influyeron sobre la literatura, pero la literatura reobró en seguida sobre los hábitos colectivos. Véase: « Las damas bebían vinagre para dar color de tisis a la tez; llevaban doble y prolongada trenza flo-

---

(1) El autor alude a Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), dramaturgo del período posclásico, y a Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) que compuso una «Poética» de filiación neoclásica, si bien, años más tarde, se convirtió algo tímidamente al romanticismo con su obra teatral «La conjuración de Venecia» (1834).

tando con languidez sobre la espalda, pomos de veneno y afilados puñalitos pendientes del cuello; imprimían melancólica expresión a la mirada; comían poco, temiendo más a la gordura que a mortal dolencia, y el ejemplo de Werther, la muerte de Espronceda, el suicidio de Chatterton, la vesania de Arolas, causaron en la inocente juventud inenarrables estragos. Los hombres dejaban caer sobre sus hombros soberbias melenas y sufrían imprevistas exaltaciones. Las almas no vulgares se agitaban en siniestro ideario que la imaginación poblaba de espectros, calabozos, esqueletos, verdugos, ponzoñosos filtros, gnomos y fantasmas en densa atmósfera de sombra hendida por ayes, sollozos y blasfemias» (1). Cuadro general tan fúnebre, sólo puede entenderse ahora atribuyendo las enfermizas inclinaciones de aquellos años — entre otras causas — a ansiosas lecturas de producciones de Chateaubriand, Vigny, Lamartine, Hugo y Madame Staël. Cuanto ocurría en las composiciones narrativas debía fatalmente imitarse, y semejante proceso se cumplía con satisfactoria celeridad en el pueblo hispano, muy dado a hacer del sentimiento y de la pasión la materia prima de toda labor poética.

Aparte de ello, la inquietud política de la hora mantuvo en fuerte tensión el espíritu público, y la zozobra con que se vivió en la península, entre la enconada guerra civil y los levantamientos militares frecuentes, produjo un estado emocional muy propicio al desarrollo de las ideas literarias que, a comienzos del siglo XIX, renovaban la cultura europea.

Juan Valera, en un sagaz estudio crítico (2), ha indicado de qué modo se adaptó el romanticismo a la idiosincrasia hispana: «La secta de los románticos — escribe —, que vino de Francia, como vienen todas las modas, se amoldó perfectamente a nuestras inclinaciones y carácter, y se hizo tan española como si hubiera nacido en España, porque si la palabra romanticismo quiere decir algo, no

(1) *Mario Méndez Bejarano*, «La literatura española en el siglo XIX» Madrid, 1921.

(2) «Del romanticismo en España y de Espronceda», en «Obras completas», tomo XIX.

hay país más romántico que el nuestro. Con todo, el romanticismo tuvo al principio mucho de ridículo, de pueril y de exagerado: y a pesar de los grandes poetas que siguieron la nueva secta, hicieron de ella los clásicos mil burlas merecidas ».

La escuela naciente tentó propalar sus ideas fundamentales en el público lector, y de ahí que en *Barcelona* — ciudad vigorosa, siempre alerta a todas las revoluciones espirituales — apareciera en 1823 un periódico, el « Europeo », que suministró abundantes informaciones acerca de los escritores románticos extranjeros, en particular sobre los ingleses Schiller, Byron y Walter Scott. Mas, a pesar de las influencias foráneas, el romanticismo adquirió prontamente un tono nacionalista bien neto, y sostuvieron sus divulgadores que no era indispensable ir a caza de sugestiones estéticas en temas antiguos, sino en episodios de la vida española durante el medioevo. Además, aquel desarreglo sentimental tiñó de cierto decadente pesimismo las principales obras engendradas en el instante en que la escuela alcanzaba en Europa su mayor auge. Lo comprobaremos después al referirnos, dentro de cada género poético, a sus más destacados cultores.

La teoría, lentamente gestada, tuvo, a partir de 1830, principio de ejecución. Los hombres que empezaban a propagarla en *Madrid* ([1]) reuníanse en el café del « Príncipe », contiguo al teatro del mismo nombre. Allí, en un local mísero, ocupado por moblaje menos que modesto, se formaba el cenáculo a la luz de humeantes y apestosos candiles, y deliberaba la flamante academia, la cual escogió, en diminutivo, su título jactancioso: « El Parnasillo ». Desfilaron por aquella lóbrega sala los más despiertos ingenios de la Corte: Bretón de los Herreros, Serafín Estébanez Calderón, Gil y Zárate, Ventura de la Vega, Escosura, Espronceda, Larra, Mesonero Romanos y muchos otros ([2]). Algunas revistas madrileñas, alentadas

---

([1]) Recientemente se ha demostrado que, además de Barcelona y de Madrid, otras ciudades peninsulares, como Valencia, Cádiz y Sevilla, albergaron nutridos grupos románticos.

([2]) El último de los citados trazó en « Memorias de un setentón » una descripción animadísima de « El Parnasillo ».

por miembros de la nueva cofradía literaria, tendieron a extender el radio de sus actividades y prosiguieron así la tarea que tiempo atrás había iniciado el «Europeo» de Barcelona.

Hurtado y González Palencia recapitulan en su «Historia de la literatura española» [1] los *rasgos distintivos del romanticismo,* y, en lo que concierne al *fondo* de la producción literaria de esta escuela, dicen los mentados tratadistas: «olvido y desprecio de la Mitología clásica, y afición, en muchos casos, a los mitos y costumbres del Oriente; rehabilitación de la Edad Media y de su espíritu; elogio de la inspiración y postergación de las reglas, o sea exaltación del principio de la libertad artística; proscripción de las unidades neoclásicas; desorden febril y afición a lo nebuloso, pasional, morboso, tremebundo y de ambiente fúnebre; combinación de lo alegre y de lo triste, y, como resultado de ello, el drama moderno; aceptación de lo feo como elemento de contraste».

En cuanto a la *forma,* señalan la combinación de la prosa y el verso dentro de una misma obra, la inclinación a la polimetría, la mezcla de asonancias y consonancias en las composiciones poéticas y la tendencia a urdir nuevos versos o a remozar varios moldes silábicos antiguos, casi olvidados entonces.

El romanticismo — añaden — dió impulso preferentemente a algunas *especies literarias:* «la novela histórica», moderna, que empieza por versiones del francés y del inglés; la «leyenda» en prosa o verso (variedad de la novela histórica), que es cultivada por Espronceda, Zorrilla, el duque de Rivas, etc.; el «drama histórico», frecuente desde las producciones de Martínez de la Rosa, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Gil y Zárate, la Avellaneda, Molins y otros».

No holgará agregar aquí que en el transcurso de la centuria pasada aparecen, después de la romántica, distintas corrientes intelectuales: primero el «realismo» y su derivación, el «naturalismo», de cuño francés; luego el

(1) 2.ª ed., Madrid, 1925.

« modernismo » y el « simbolismo », que despuntan a fines del siglo XIX.

4. Circunstancias algo semejantes a las que estimularon en España el movimiento romántico, favorecieron *en nuestro país* su lento desarrollo. La tendencia liberal y democrática que dió origen a la Revolución de Mayo, la influencia que después adquirieron en el escenario porteño hombres, como Rivadavia, de ideas dinámicas y progresistas, entonaron el espíritu ciudadano para que en él prendieran las nuevas ideas. Agréguese a todo ello que la tiranía de Rozas al promover más tarde la emigración de los argentinos cultos — incapaces de soportar el bárbaro despotismo mazorquero — contribuyó indirectamente a hermanar el liberalismo político de aquella hora con el romanticismo literario que nos llegaba de Europa.

De allí, en efecto, regresó en 1830 quien debía ser en nuestra tierra el portavoz de las inquietudes filosóficas y sociales que iban a conmover el ambiente bonaerense. Aludimos a *Esteban Echeverría* (1805 - 1851), activo conductor de la juventud intelectual porteña, fundador de la « Asociación de Mayo », autor del « Dogma socialista », de « La cautiva » y de « El matadero ». Echeverría expuso libremente en Buenos Aires su credo político y sus ideas literarias hasta que en 1839 hubo de buscar en Montevideo la seguridad personal que aquí le faltaba.

El viaje que durante cinco años (1825 - 1830) realizó por Europa le proporcionó una vasta ilustración en varias disciplinas mentales. Conoció en París a los propulsores del romanticismo, y en los libros franceses aprendió las nociones estéticas que luego divulgó en el Plata. Redactó así las bien meditadas páginas que Juan María Gutiérrez recogió ulteriormente en el tomo V de las « Obras completas » de este escritor (1). Constituyen ellas — según afirma el docto compilador — « bosquejos de ensayo », notas fragmentarias algunas, otras más orgánicas en que se resumían opiniones acerca de diversos temas artísticos.

Seis breves artículos integran el minúsculo tratado, tan

(1) Bs. As., 1874.

henchido, a pesar de su parquedad, de certeras observaciones; ostentan aquéllos los siguientes títulos: *a)* Fondo y forma en las obras de imaginación; *b)* Esencia de la poesía; *c)* Clasicismo y romanticismo; *d)* Reflexiones sobre el arte; *e)* Estilo, lenguaje, ritmo, método expositivo; *f)* Sobre el arte de la poesía.

Considérese, por ejemplo, de qué manera enuncia la contraposición que existe, a su entender, entre el arte antiguo y el moderno: «El primero bebió sus inspiraciones en la cultura moral de los griegos y adoptó las formas que le convenían; el segundo las animó con el espíritu de su creencia y de su civilización. El uno vacía cada género de poesía en su molde peculiar; el otro no reconoce forma típica ninguna absoluta», etc. Tanto al leer las líneas transcriptas como en otros pasajes de este ensayo, percíbese en seguida la influencia de Hugo — a quien el autor cita reiteradas veces —, no sin que también invoque los nombres gloriosos de Lope de Vega, Shakespeare y Calderón de la Barca, cuyas obras fueron siempre enaltecidas por los literatos románticos.

Son para Echeverría «reglas absurdas y arbitrarias» las unidades de tiempo y de lugar; de paso rememora con sorna aquella peregrina y curiosa acotación de Moratín, el cual, bajo la presión del neoclasicismo, señala en una de sus obras que el proceso teatral «empieza a las cinco de la tarde y acaba a las diez de la noche». Estima que es únicamente aceptable la unidad de acción, no por ser ella precepto aristotélico, sino en virtud de conceptuarla «ley esencial del arte».

Sostiene que lo clásico no puede imitarse, ya que es el sumo de la perfección; que «el espíritu del siglo lleva hoy a todas las naciones a emanciparse, a gozar la independencia, no solo política, sino filosófica y literaria», etc.

Gracias a tal conjunción ideológica, la corriente intelectual que con Echeverría despuntaba en nuestro país, adquirió pronto un tinte liberal bien neto. Es que *los criterios absolutos de catolicismo, monarquía y retórica,* propios de la época colonial, iban cediendo su puesto a conceptos más flexibles y modernos en materia religiosa, política y literaria.

En otro lugar hablaremos de Echeverría, como poeta, puesto que él encabeza la pléyade de nuestros románticos. Baste por ahora haberlo situado en esta iniciación estética de su « Ensayo sobre el arte », trabajo conciso y enjundioso que con interés sostenido puede hoy leerse.

Conceptuamos atinado insertar como corolario final de esta sucinta noticia, el siguiente párrafo de Ricardo Rojas [1]: « Conviene, sin embargo, advertir — dice — que el romanticismo de Echeverría vino directamente de Francia al Plata, sin mediación de España; que alcanzó en América expresión completa antes que en España, o, por lo menos, independientemente del romanticismo español; y, por fin, que el romanticismo americano se distingue del romanticismo español y del francés por caracteres que le son peculiares. Dichos caracteres (por « La cautiva », el « Dogma » y el « Ensayo ») son: 1.°, la alianza de la estética romántica con el liberalismo político de nuestra revolución emancipadora; 2.°, la entonación nacionalista que el arte, por su color local, y las ciencias sociales, por su método histórico, cobraron en nuestro medio; 3.°, el tono antiespañol de la prédica liberal de Echeverría y su escuela al combatir, no sólo contra la tradición clásica en letras, sino contra la escolástica y toda forma de cultura hispano-colonial ».

5.° Pocos críticos han expuesto con mayor nitidez, seguridad y penetración que *Ferdinand Brunetière* los orígenes profundos del romanticismo y la orientación estética que lo anima en su gradual desenvolvimiento histórico. La conferencia en que trata el tópico, « L'emancipation du moi par le romantisme » [2], merece ser glosada aquí, pues suministra de aquel movimiento y de sus proyecciones en las letras del siglo XIX una visión fiel y total.

Comienza indagando cuál es la raíz del « lirismo », generador de las composiciones en que lo personal e íntimo del poeta aparece en primer plano. El modo de ser de

(1) «Historia de la Literatura Argentina», tomo III, Bs. As., 1920.

(2) Lección cuarta de su obra «L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle», tomo I, París, 1913.

cada lírico transparéntase en sus obras, aunque sólo se inspire al redactarlas en temas meramente circunstanciales. Estos temas por su cambiante aspecto — un feliz episodio amoroso, una reflexión filosófica sobre lo fugaz de la vida humana, un doloroso acontecimiento familiar — le imponen variable estilo para su realización formal. De ahí que *la poesía lírica* sea « la expresión de los sentimientos personales del poeta traducidos en ritmos análogos a la naturaleza de su emoción ».

Diserta luego Brunetière acerca del « individualismo » que en las postrimerías del siglo XVIII habíase arraigado en la esfera social gracias a la Revolución Francesa; al formular ésta la declaración de los derechos del hombre, le da a éste exacta conciencia de su ser como ente autónomo, políticamente considerado, y acabada noción de su propia responsabilidad. Otras causas de orden filosófico y literario cooperaron asimismo a afianzar tal principio de la soberanía del « yo », de su libertad indiscutible y absoluta dentro de la sociedad en que actúa.

De este postulado fundamental del *individualismo político* se deriva el de la *libertad en el arte*, el repudio de los modelos clásicos, la befa a las reglas retóricas del ya caduco neoclasicismo. Cada escritor puede componer sus poemas sin sujeción alguna a fin de que respondan a los dictados exclusivos de su personal inspiración.

Por ello el *romanticismo* « es un fenómeno social caracterizado por una tendencia, en todo sentido, hacia el *individualismo*, y, como tal, su forma literaria o poética no podía ser otra que el « *lirismo* ». Las nuevas ideas individualistas que pregonaron la libertad del hombre, proclamaron también la libertad del artista, y al poder éste expresar sin cortapisas lo que hondamente bullía en él, el romanticismo llegó a adquirir un acentuado tono lírico.

La demostración que queda ahora esquematizada mueve a Brunetière a aseverar que « individualismo », « lirismo » y « romanticismo » son tres términos equivalentes en la cultura europea de la anterior centuria.

a). — *Cuestionario*

1. ¿En qué consiste el clasicismo pagano?
2. Carácter de la literatura española del siglo de oro.
3. ¿Cuál es la orientación del neoclasicismo hispano del siglo XVIII?
4. Génesis de la escuela romántica.
5. ¿Qué representan en la literatura universal los nombres de Aristóteles, Horacio, Boileau y Hugo?
6. El ambiente político-social de España durante la pasada centuria.
7. ¿Cómo se inicia en la península la naciente doctrina romántica?
8. Antiguas ideas de Luzán y nuevos criterios de arte literario expresados por Böhl de Faber, Alcalá Galiano y Agustín Durán.
9. El romanticismo en Barcelona y en Madrid.
10. Características de fondo y de forma del romanticismo español.
11. ¿Cuáles son las especies literarias que preferentemente cultivan los románticos españoles?
12. El ambiente político-social argentino durante el siglo XIX.
13. El "Ensayo sobre el arte", de Echeverría.
14. Rasgos peculiares del romanticismo argentino.
15. Ideas de Brunetière acerca de este movimiento estético europeo.

b). — *Ejercicios prácticos*

1. Trazar un cuadro sinóptico (con referencias cronológicas) que dé noticia del clasicismo grecolatino, del clasicismo español, del neoclasicismo francés, del neoclasicismo español, del romanticismo francés y del romanticismo español.
2. Sintetizar el prólogo a "Cromwell", de Víctor Hugo, y el proemio que Antonio Alcalá Galiano compuso para "El moro expósito", del duque de Rivas.
3. Resumir las principales reflexiones de Esteban Echeverría respecto a los conceptos de "clasicismo y romanticismo".

Capítulo V

POESÍA ÉPICA

1. Dijimos en el capítulo inicial de este libro que las obras poéticas se dividen, por su finalidad, en tres géneros: épico, lírico y dramático, y agregamos que el primero de ellos es de índole *narrativa*. De él ahora nos ocuparemos.

El alumno conoce ya algunas producciones épicas: por ejemplo, « Un castellano leal », del duque de Rivas, leyenda desarrollada en verso, y « La novela de un novelista », de Armando Palacio Valdés, libro autobiográfico compuesto en prosa. Aquélla y éste distínguense porque lo primordial en ambos es el relato de los sucesos que constituyen su asunto, trama o argumento; la expresión de los sentimientos individuales no es el propósito que guía, en tales casos, a los dos autores citados. Se ha afirmado, por ende, generalizando el concepto, que la poesía épica — en contraposición a la lírica — es *impersonal y objetiva*.

Como *la novela* importa siempre una narración, algunos tratadistas suelen incluirla en dicho género poético, y otros sostienen que debe considerarse como un género aparte con características propias. Lo cierto es, sin embargo, que si bien la novela actual al contar hechos reales, semirreales o imaginarios muestra su innegable ascendencia épica (y hasta se la ha llamado por ello « la epopeya moderna » o la « epopeya burguesa »), es también forzoso convenir en que esta renovada especie literaria presenta rasgos distintivos dentro de la producción narrativa universal [1].

---

[1] La epopeya — según antes apuntamos — es la especie más importante dentro del género épico.

2. La épica alborea en el período primitivo de la literatura castellana. Comienza de manera anónima con extensos poemas, llamados *canciones de gesta,* en que se refieren las acciones guerreras de un héroe nacional. Datan estas antiguas composiciones de los siglos X y XI, y es la principal de ellas el « Cantar de Mío Cid » (1); éste — que es el primer documento que de aquella época consérvase hoy — parece haber sido escrito en el año 1140. La posteridad lo conoce gracias a una copia trunca de Pero Abad (1307).

Dado el momento histórico en que fueron redactados, puede ya colegirse que el tema central de tales relatos arcaicos era la lucha entre cristianos y moros. Los troveros los componían y, en pueblos y en castillos, recitábanlos, acompañados de instrumentos de cuerda, aquellos errantes juglares que durante la Edad Media dieron recreo y solaz a los magnates hispanos.

Otros poemas de autores desconocidos alcanzaron boga en la península en el transcurso de los siglos XII, XIII y XIV. Al lado de esta épica popular *(mester de juglaría)* inicióse la épica erudita *(mester de clerecía),* y así del abundante material reunido, legendario y religioso, deriváronse luego nuevas manifestaciones artísticas. « Todos los poemas heroicos españoles tienen un fundamento histórico », dice Ramón Menéndez Pidal (2), y ellos fecundan diversos géneros, como los romances de siglos posteriores, el teatro y la novela.

En efecto: temas episódicos de las canciones de gesta nutrieron los romances de las centurias XV y XVI, y dentro de un ambiente similar — aunque de fondo típicamente amoroso — aparecieron los *libros de caballerías,* que reflejaban las costumbres del medioevo. Son estas obras de exagerada inventiva las que Cervantes puso en ridículo con su « Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha ».

---

(1) Los múltiples problemas literarios relacionados con el origen de la épica española en conjunto y con el relato de las hazañas del Cid en particular, serán examinados por el alumno en el curso de quinto año.

(2) « L'épopée castillane a travers la littérature espagnole », París, 1910.

Las narraciones en prosa de dicho período muestran hoy que *la novela* española de variedades diversas — caballeresca, sentimental, pastoril, picaresca, histórica, etc. — se fortalece en el siglo de oro, si bien tiene antecedentes preciosos en épocas anteriores.

El Renacimiento produjo algunos poemas serios, entre los que cabe citar, en sitio destacado, « La Araucana », de Ercilla, y varios relatos de carácter burlesco.

Estos moldes castellanos de la épica — romances y poemas — llegaron, sufriendo continuas modificaciones, hasta el siglo XIX, y fueron ciertos poetas románticos (el duque de Rivas, Zorrilla, etc.) quienes de preferencia los cultivaron.

La novela, por su parte, aletargada por influjo del neoclasicismo, reflorece cuando esta escuela muere a manos de la estética romántica ([1]).

3. En un tratado de literatura general, por más modesto que sea, hay bastantes motivos — al estudiar la poesía épica — para detener la atención de los alumnos ante « La Araucana », de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), soldado español muy versado en letras que luchó contra las tribus de Arauco dentro de tierras pertenecientes ahora a Chile.

El largo poema, constituído por treinta y siete cantos y escrito buena parte en el campo de combate, narra los acontecimientos más importantes en que intervino su autor, intercalándose en el relato central varios sucesos e historias del todo ajenos al desarrollo cronológico de los hechos. Así, verbigracia, se evocan al pasar las batallas de Lepanto y de San Quintín y se renueva la venerable leyenda de Dido.

Ercilla describe brillantemente y pinta con vivos colores las costumbres de los bandos en brega. Anima los personajes principales y diseña retratos tan bien trazados como los de Caupolicán — el protagonista indio — y sus camaradas Colocolo, Tucapel, Lantaro y Rengo. Presenta también

---

(1) A la novela se consagra el siguiente capítulo.

la firme silueta de los conquistadores hispanos en las figuras de Valdivia, Villagrán, Reinoso, etc.

Algunos pasajes de la obra cítanse como modelos del género, ya por la habilidad de la crónica, ya por la fuerza expresiva de su estilo. El autor maneja la octava real con innegable pericia, si bien lo prolijo de ciertos pormenores en que abunda torna a veces trabajosa su lectura ([1]).

Examinando atentamente « La Araucana » se advierte que ella nos pone en contacto con el nacimiento de un pueblo, que se organiza poco a poco merced a la fusión de elementos europeos y elementos autóctonos. Gira el tema alrededor de la vida de Caupolicán, cacique lleno de fiereza y denuedo.

El autor compagina la evocación histórica con la exposición poética, y alguna vez echa mano de lo sobrenatural, como en el fragmento que dedica al mago Fitón (canto XXIII). Todos estos detalles eruditos débense a que era asiduo lector de los clásicos latinos, habiendo influído en él — según se ha comprobado — Lucano, Séneca y Virgilio. Conocedor, además, del Renacimiento italiano, se empapó en la lectura de « Orlando furioso », de Ludovico Ariosto, del cual restan en su poema visibles reminiscencias.

Se trata, pues, de una composición épica que recuerda, en cierta medida, las que en Grecia y luego en Roma llamáronse « epopeyas », porque exhibían la incipiente civilización de un núcleo social en sus multiformes manifestaciones colectivas. Los cantos atribuídos a Homero sirvieron para plasmar en la antigüedad *la teoría de la epopeya* como especie épica. En cuanto al asunto — se dijo — ella requería forzosamente una brega heroica en la cual participaran hombres y dioses; éstos ayudando a aquéllos en algunos casos o, al contrario, dificultando sus designios. La fantasía primitiva forjó así *lo maravilloso*, ya que la intromisión de las deidades daba tinte de misterio al re-

---

([1]) En clase podrán darse a conocer, por ejemplo, el trozo en que los araucanos eligen jefe y aquel en que Ercilla cuenta el suplicio de Caupolicán. El argumento del poema se resumirá brevemente, pues en el curso inmediato superior habrá de insistirse de nuevo sobre el tópico.

lato. La acción del poema adquiría de este modo visible grandiosidad.

La obra — en que era menester destacar la figura semidivina del protagonista — debía poner de relieve alguna cualidad esencial de la raza. Las vicisitudes que sufría el principal personaje prestábanle unidad, pudiendo, empero, el autor narrar sucesos menudos sin directa relación con tal asunto. La preceptiva neoclásica fijó en « invocación », « exposición », « nudo » y « desenlace » las cuatro etapas del sereno desarrollo poemático. Convenía, además, que los personajes resumieran atributos humanos bien definidos (« típicos ») siendo « sostenidos » en su temperamento, « complejos » y « variados ».

La versificación majestuosa y el estilo severo constituían, desde el punto de vista formal, condiciones necesarias en toda epopeya.

Ricardo Rojas expone en su « Noticia preliminar » al « Martín Fierro » (¹) la estética de esta especie épica, demostrando que « La Araucana », verdadero « fruto de erudición », carece de esa espontaneidad que es propia de todo canto en que el poeta parece ser un depositario de la tradición nacional. No llena otros requisitos de los ya enumerados, pero presenta ante el lector el cuadro de una nación que empieza a estabilizarse institucionalmente gracias, acaso, a la lucha mantenida por el cristiano contra el auca, por el « blanco civilizador » contra « el aborigen rebelde ». He aquí su valor representativo, pues muestra la formación de un núcleo social en nuestro continente.

« Desde la « Retórica », de Aristóteles — escribe Rojas —, hasta la « Estética », de Hegel, ya la teoría de los géneros literarios parece evolucionar en el sentido de la realidad. Lo que en el estagirita es simple comentario dogmático sobre el arquetipo homérico, se amplía en el filósofo germano hacia todas las formas poéticas que reflejan el alma colectiva de un pueblo. Para Hegel, la épica empieza en las columnas recordatorias, los dísticos votivos, los refranes, los mitos; se eleva después a toda suerte de relatos en que se fije una tradición colectiva, y florece por fin en

(¹) Edición de la « Biblioteca Argentina », Bs.-As. 1919.

la forma característica y humana de la epopeya». Luego agrega: «Sería poco menos que imposible transcribir aquí la disputa secular de los retóricos, pero entre todas sus alegaciones parece predominar este concepto del preceptista Luzán: «La fábula o la acción épica ha de ser ilustre, grande, maravillosa, verosímil, entera, de justa grandeza, una y de un héroe» (T. II, 284). En tal definición inclúyese la acción pública de los héroes y la máquina sobrenatural de los dioses».

Añade más adelante que «ya Blair consideraba que el carácter militar de la acción no era indispensable a la condición de la epopeya, en el sentido de que, para hacer interesante el relato, debía el poeta alternarlo con otros episodios»; por lo demás, «igual tolerancia ha de haber para juzgar el tono del verso, pues la grandilocuencia de las epopeyas eruditas no es el tono, más bien sencillo, de las verdaderas epopeyas primitivas, al modo de la «Ilíada» y del «Cantar de Mío Cid».

Aplicado este criterio moderno, menos restrictivo que el antiguo, «La Araucana» será un poema épico en el que se percibe la fundamental cualidad de la epopeya (la vida colectiva apenas organizada) y en el cual, por su contenido y estructura, adviértense, según algunos críticos contemporáneos, suficientes rasgos para que así sea considerado.

La acción guerrera prevalece en la obra de Ercilla. Hay en ella cierto fondo religioso. Sus personajes compendian las virtudes de los conquistadores y de los indígenas. La fiera actuación de Caupolicán, como el Aquiles de la «Ilíada», presta «unidad» a la composición. En ésta, algunos episodios digresivos — no muy conexos con el tema central — dan «variedad» a la pausada crónica de la guerra contra los araucanos. El estilo del autor es elevado y noble, su léxico muy rico y la combinación métrica que emplea, la octava real, aviénese a la altura poética del tema abordado.

Sin embargo, muchos retóricos — por razones ya antes enunciadas — niéganle categoría de epopeya. Afirman que en dicho poema no halla «lo maravilloso» cómodo desen-

volvimiento; que la vida del protagonista no reviste la proporción adecuada y que, en lugar de enaltecer al conquistador, pone sólo de resalto la entereza del auca adversario. Es así una epopeya que un español escribe para el pueblo enemigo.

El último argumento no es, según puede adivinarse, muy valedero, pues las naciones americanas nacen a la vida civilizada merced a la amalgama étnica del europeo con el aborigen.

Lo que nadie niega, al fin de cuentas, es que «La Araucana» exhiba con indelebles trazos los hábitos del pueblo que en el extremo sud-occidental de América comenzó entonces a afincarse. ¿No es ello bastante para que se la califique de epopeya?... La respuesta a semejante problema estético no incumbe darla a este libro meramente escolar.

4. En términos algo similares se plantea el pleito con respecto a nuestro «Martín Fierro», escrito por José Hernández (1834-1894) a partir de 1870 y dividido en dos partes: «El gaucho Martín Fierro» (de trece cantos), impreso en 1872, y «La vuelta de Martín Fierro» (que comprende treinta y tres), publicado en 1878.

Será útil que los estudiantes conozcan, bien sea fragmentariamente, esta importante producción nacional en que se refleja la vida pampeana a fines del pasado siglo [1]. El gaucho muéstrase allí en su fácil adaptación al medio físico de la llanura; se lo exhibe en lucha con la indiada, y debiendo soportar, tanto las arbitrariedades de los jefes militares, como la inquietante persecución de la policía de campaña. El varonil protagonista encarna así al primitivo poblador de nuestra tierra, sencillo y noblote en sus sentimientos, valeroso en el cruel entrevero, soñador en sus dilatados instantes de ocio, medio poeta en ocasiones y

---

(1) Los alumnos estudiosos revisarán la edición crítica que del poema de Hernández dió a la estampa no ha mucho Eleuterio Tiscornia. Las eruditas «notas» con que el texto auténtico se glosa y explica son de innegable penetración, y a ello agrégase el diestro análisis de su «vocabulario». Aparte del beneficio inmediato que de tal tarea podrán obtener, también apreciarán directamente en qué consiste una moderna y seria «edición crítica».

medio músico a ratos. La visión de su pugna con el extranjero — con el «gringo», según dícese allí —, unida a los factores antecitados, nutren la obra de vigorosa materia social en la acepción genuina del vocablo.

Fierro refiere su propia vida: las penurias sufridas en el cantón por culpa de los jefes expoliadores; la fuga del fortín, la ruina de su hogar, varias aventuras trágicas, la lucha con la policía; su amistad con el sargento Cruz, las costumbres indias; la muerte del camarada fraterno, el suplicio de la cautiva, el duelo con el salvaje, la fuga de la toldería; el retorno a tierra de cristianos y su rápida reseña biográfica final. El autor, además, presenta varios personajes secundarios y llenos de relieve, como Picardía y el viejo Vizcacha.

Situemos cronológicamente este poema campesino dentro de la serie literaria a que pertenece. Sabido es que la épica gauchesca atraviesa tres períodos: «el primero, anónimo, de germinación oral *(folklore)*; el segundo, con Hernández, de culminación *(Martín Fierro)*, y el tercero de transmigración a otros géneros escritos *(teatro, novela y lírica nacionales)*» [1]. Así ubicada la obra, debe considerársela como la superación del antiguo «romance de gaucherías», cuya procedencia española descúbrese a las claras en el tradicional metro octosilábico.

Y a la verdad que no puede ser más sencilla la trama, más veraz la descripción del medio geográfico, más elementales los caracteres que el autor perfila y más popular su vocabulario. Este último, en efecto, abunda en regionalismos típicos, como que Hernández utiliza usualmente tal lenguaje porque así, sin primores de léxico, había aprendido a hablar en las estancias bonaerenses. Compone la narración en sextinas, cuartetas y romances; su estilo es de una natural simplicidad, según convenía a la labor modesta que el poeta creía realizar, más inclinado a dar humano interés al relato que a ornarlo con vistosas galas artísticas.

Leopoldo Lugones ha destacado la curiosa circunstancia de que en esta producción no muy extensa — de 7.210

(1) *Ricardo Rojas*, «La literatura argentina», tomo I, Bs.-As., 1917.

versos en total — « se haya podido describir toda la campaña, mover cuarenta y dos personajes, sin contar los grupos en acción, narrar una aventura interesantísima, constituída casi toda por episodios de grande actividad pasional y física, poner en escena tres vidas enteras — las de Fierro, Cruz y el viejo Vizcacha — evocar paisajes y filosofar a pasto » ([1]). De ahí los valores colectivos del poema que personifica « la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos ».

Mucho dió que hablar hace algun tiempo esta obra, en la cual un gaucho leal y algo bravucón ensaya amena payada autobiográfica. La revista literaria « Nosotros » — cuya colección deberían conocer todos los jóvenes argentinos que se precian de cultos — llevó a cabo en 1913 una útil inquisición para justipreciar los quilates literarios de « Martín Fierro ». « *¿ Poseemos en efecto* — se preguntaba aquella publicación — *un poema nacional en cuyas estrofas suena la voz de la raza ?* » A tal demanda contestaron varios escritores, entre los cuales cabe recordar a Rodolfo Rivarola, Alejandro Korn, Enrique de Vedia, Manuel Gálvez, Martiniano Leguizamón, Carlos Octavio Bunge (bajo el seudónimo de « Maestro Palmeta ») y Manuel Ugarte ([2]). La polémica fué suscitada por las conferencias que Lugones pronunció a la sazón, y con ella — insistimos — tentó establecerse la verdadera índole poética, de la obra, que, según unos pocos, constituía la epopeya argentina de « tipo primitivo », como « coronación de un vasto ciclo » de épica oral y anónima, y que, según otros, era sólo un poema narrativo de ambiente rural.

Rojas escribe en su ya citado volumen sobre « Los gauchescos » : « Dentro de los géneros clásicos, a lo que más se parece « Martín Fierro » es a una *epopeya,* sin ser tampoco una « epopeya » en el sentido tradicional de esa palabra. Aristóteles la explicó sobre el paradigma de los poemas homéricos, del mismo modo que disertó sobre la tragedia según el canon de los dramas helénicos ; pero unos y otros no fueron sino formas individuales de la

---

([1]) « El Payador », Bs.-As., 1916.

([2]) « Nosotros » Nos. de junio, julio y agosto de 1913.

poesía, que la docencia retórica generalizó, elevando sus formas a categoría de preceptos. Homero había reflejado su medio geográfico y social en cierto momento de la historia griega, y fué absurdo estético imponerlo en modelo, como condición de la belleza épica, a todas las civilizaciones venideras. Gravitó su obra sobre Virgilio en la latinidad, sobre Dante en el medioevo, sobre Camoens en el Renacimiento, porque aun continuaban aquellos pueblos meridionales de Europa dentro del ciclo civilizador de los temas griegos. Pero tanto como la formación de un pueblo se ha transformado desde la época homérica hasta la colonización de un nuevo mundo, así la poesía épica que refleje la formación de un pueblo dado, renovará su contenido y su forma, siendo ella expresión de una nueva alma colectiva, original en sus dioses y sus héroes, en su ambiente y sus costumbres, en su idioma y sus ideales. Con ese criterio histórico debemos clasificar el « Martín Fierro » al considerar el sentido de la epopeya como categoría estética ».

La crónica en verso de Hernández se estima como la más alta manifestación de *la poesía criolla,* y así acerca de ella se expresó sin reatos el más egregio polígrafo español al afirmar que « el soplo de la pampa argentina corre por sus desgreñados, bravíos y pujantes versos, en que estallan todas las energías de la pasión indómita y primitiva, en lucha con el mecanismo social que inútilmente comprime los ímpetus del protagonista », etc. ([1]). De esa substancia originaria épico-histórica suelen derivarse en todas las literaturas los otros géneros poéticos, los cuales recogen de modo fragmentario algunas porciones del asunto que fué el núcleo vital de la vieja epopeya.

Observaciones semejantes quedaron ya insinuadas al referirnos antes a la épica hispana. Bastará agregar aquí que, sin tomar partido en la disputa relativa al carácter de tal obra, es lícito aseverar que ella presenta en su tipo humano las peculiaridades raciales del gaucho; que su relato, a veces semiguerrero — aunque de proporciones

---

([1]) *Marcelino Menéndez y Pelayo* en la Introducción al tomo IV de su « Antología de poetas hispano-americanos, Madrid », 1895.

reducidas — no está dominado por el factor religioso; que las costumbres campesinas se abocetan con seguros trazos; que varios episodios accidentales — sobre todo en la segunda parte del poema — préstanle amable variedad, y que, dada la llaneza con que el autor aborda el asunto, nada se amolda mejor a él que su estilo sencillísimo, el metro menor invariable y las fáciles combinaciones estróficas con que se desenvuelve.

Miguel de Unamuno — a quien transcribe con elogio Menéndez y Pelayo ([1]) — sostuvo que el canto de Hernández «está impregnado de españolismo; es española su lengua, españoles sus modismos, españolas sus máximas y su sabiduría, española su alma». Análogo parecer sustenta José María Salaverría en un bello libro, poco difundido entre nosotros ([2]), e idéntica es la tesis de Tiscornia en su sistemático comentario ([3]).

Desde las toscas expresiones de Fierro hasta las pintorescas comparaciones que, al descuido, adornan el diálogo, todo es de grata y candorosa frescura en esta narración gauchesca, infaltable en el rancho y la pulpería. El payador tiene legítimo orgullo de sus naturales cualidades, y así, sin achicarse, lo manifiesta ingenuamente en la siguiente sextina:

> Yo no soy cantor letrao;
> mas si me pongo a cantar
> no tengo cuando acabar
> y me envejezco cantando:
> las coplas me van brotando
> como agua de manantial.

Y el sargento Cruz que, en pleno entrevero, sella su

([1]) Volumen IV de la «Antología» antes mencionada.

([2]) En «El poema de la pampa» (Madrid, 1918) dice: «*Martín Fierro*, por lo tanto, siendo muy argentino y americano, no deja de ser muy español».

([3]) En dicha edición crítica, impresa en Buenos-Aires (1925), la anotación se realiza «a la luz de la cultura popular hispana, de cuya savia se nutre y vigoriza, casi siempre, la vitalidad criolla».

amistad con el protagonista, recoge muy luego el amable reto (canto XI de la primera parte):

A otros les brotan las coplas
como agua de manantial;
pues a mí me pasa igual,
aunque las mías nada valen,
de la boca se me salen
como ovejas del corral.

Que en puertiando la primera
ya la siguen las demás,
y en montones las de atrás
contra los palos se estrellan,
y saltan y se atropellan
sin que se corten jamás.

Y aunque yo por mi inorancia
con gran trabajo me esplico,
cuando llego a abrir el pico,
ténganlo por cosa cierta:
sale un verso y en la puerta
ya asoma el otro el hocico.

El lenguaje es, en ocasiones, de rápida y breve precisión:

Limpié el facón en los pastos,
desaté mi redomón,
monté despacio y salí
al tranco pa el cañadón.

Su viril protesta — a trechos ruda, a trechos doliente — puede gustarse en estas estrofas alusivas a la vida del gaucho:

Y qué indios, ni qué servicio,
si allí no había ni cuartel.
Nos mandaba el coronel
a trabajar en sus chacras,
y dejábamos las vacas
que las llevara el infiel.

. . . .

El nada gana en la paz
y es el primero en la guerra;
no le perdonan si yerra,
que no saben perdonar,
porque el gaucho en esta tierra
sólo sirve pa votar.

. . . .

Vamos suerte, vamos juntos
dende que juntos nacimos,
y ya que juntos vivimos
sin podernos dividir...
yo abriré con mi cuchillo
el camino pa seguir.

Reflexiones intencionadas no faltan en boca del paisano como las contenidas en los versos 2155 a 2184, que comienzan así:

Dios formó lindas las flores,
delicadas como son,
les dió toda perfeción
y cuanto él era capaz,
pero al hombre le dió más
cuando le dió el corazón.

Es éste el tono habitual del mejor de nuestros poemas, muy superior — por razones múltiples — al « Santos Vega » de Hilario Ascasubi y al « Fausto » de Estanislao del Campo.

Mi padre [1] elogió hace tiempo el lenguaje de Hernández por su donaire expresivo y su vivacidad chispeante. Es el habla del pueblo de la pampa, no contaminada aún por la del « compadrito » del suburbio bonaerense.

Nuestros estudiantes deben leer este poema argentino con el cariño que despierta en las almas bien nacidas la humilde poesía del propio terruño. Hay que temerle poco al ocurrente *léxico del gaucho,* ya que su repertorio de

---

(1) *Ricardo Monner Sans,* « El lenguaje gauchesco » en « La Nación » de 23 de julio de 1894.

voces y giros—según lo han demostrado varios críticos—no repugna a la índole de nuestro castellano, si bien no es la suya una lengua culta que convenga ahora imitar. No obstante, ella resulta menos peligrosa que el « lunfardo », jerga del arrabal y del delito que afea la conversación de gentes de todas las clases sociales porteñas. Es ésta tan artificiosa y decadente como fluente y sana es el habla de nuestra épica campera. Armonía recóndita acaso entre el sentir y el hablar de unos y de otros ([1]).

5. Los comentarios con que *Aristóteles* señaló las semejanzas y diferencias entre poema épico y tragedia (« Poética », parágrafos XXIII y siguientes) sirvieron de fundamento para la teoría de la epopeya, junto con algunas otras observaciones que sobre el tópico se consignan en el mismo tratado.

El criterio griego quedó ya resumido en párrafos anteriores, y solo hemos de añadir aquí que *Horacio* en su « Arte poética » (punto VIII) se refirió en particular al estilo del género y al héxametro heroico que fué su verso originario, así como *Boileau* en el canto III de su obra gemela reafirmó aquellos conceptos paganos atañaderos a la « larga acción » del poema narrativo, a las personificaciones mitológicas que en él figuran, a la importancia de « lo maravilloso », a la simplicidad del asunto, a las cualidades del héroe, a la variedad psicológica de los personajes, a las condiciones formales de la epopeya, etc. No en balde el neoclasicismo — como antes comprobamos — convirtió en cánones rígidos las ideas que en materia literaria sustentaron los griegos y los latinos.

La terca afición a mantener cerrados los círculos de cada género poético ahogó los soplos renovadores hasta principios del siglo XIX. Débese al filósofo alemán *Hegel* (1770-1831) la modificación de la estrecha doctrina dentro la cual aparecía hasta entonces oprimida la creación épica.

([1]) En 1923, apareció en Nueva York un volumen de Henry A. Holmes, «Martín Fierro: an epic of the Argentine» editado por el «Instituto de las Españas». Ello revela a las claras el interés que en el exterior despierta ya la obra de Hernández.

El autor de la «Estética» ([1]) reveló, en la sección tercera de su libro y en el capítulo pertinente, los remotos y tímidos comienzos de esta poesía que hinca sus raíces en las tradiciones populares. Sin la grandilocuencia de la epopeya (que es su especie más robusta), nace obscuramente la épica en inscripciones alegóricas, en máximas morales primitivas, en pequeños poemas anónimos. Es *épica* la «narración en que el hecho es dicho». Proviene del «placer que experimentamos en el relato de una acción que, extraña a nosotros mismos, se desarrolla ante nuestra vista y forma en su curso un todo completo». La *epopeya,* a su vez, tiene de argumento una acción pasada, «un acontecimiento que, en la vasta extensión de sus circunstancias y en la riqueza de sus relaciones, abraza todo un mundo, la vida de una nación y la historia de una época entera». Por ello adquiere carácter objetivo y «el poeta debe borrarse ante su asunto y su personalidad debe desaparecer». Quien escribe una epopeya es, en realidad, un «poeta nacional» si refleja en su obra un «estado social rudimentario».

El «modo impersonal» propio de dicha especie literaria hizo decir a *Víctor Hugo* que en ella la sociedad «cuenta lo que hace» ([2]), concepción más amplia y más flexible que justifica, por ejemplo, la inclusión del «Mío Cid», de «La Araucana» y del «Martín Fierro» dentro de su delimitación actual, aquí establecida.

Corresponde al *romanticismo,* en consecuencia, la revisión de la arcaica doctrina, y así lo recalca Manzoni (1785-1873), que es en Italia el más ilustre representante de la mentada escuela: «Para hallar las reglas del poema épico — escribe — se partió de la *Ilíada*, y el razonamiento que se hizo para probar que estaban contenidas en él, es seguramente uno de los más curiosos que jamás hayan sido concebidos. Se dijo que, puesto que Homero había alcanzado la perfección, llenando tales o cuales condiciones, esas condiciones debían considerarse como necesarias doquiera, por todos y para siempre. Con esto se olvidó uno

---

([1]) Versión castellana de H. Giner de los Ríos, Madrid, 1908.

([2]) Prefacio a «Cromwell», Bruselas, 1837.

de los dos caracteres más esenciales de la poesía y del espíritu humano; no se vió que todo poeta digno de tal nombre, aferra precisamente en el asunto que trata, las condiciones y caracteres que le son propios, y que a un fin determinado y especial nunca deja de apropiar medios igualmente especiales. Así las reglas generales que han sido sacadas de la *Ilíada*, Dios sabe cómo, para imponerlas a todo poema serio de largo aliento, han resultado no solamente gratuitas, pero inaplicables con relación a muchas producciones de primer orden, a causa de que los autores de éstas han visto en su asunto, así como Homero en el suyo, lo que éste tenía de propío e individual, y han sabido conformarse, en la ejecución, como lo hizo Homero, a esa primera ojeada, a esa percepción rápida y simultánea de los medios que convenían a su objeto ».

Ricardo Rojas al estudiar el poema de Hernández participa de estas ideas — según quedó aclarado en el parágrafo precedente — y resume así su modo de pensar: « Si nos atenemos literalmente a las definiciones clásicas, el « Martín Fierro » no es una epopeya. Carece, en cuanto a la forma, de la majestad inherente a los metros heroicos; en cuanto a la máquina, de la intervención alegórica de los dioses; en cuanto a la acción, del carácter esencialmente militar y político; en cuanto al protagonista, de la condición que esclarece a los semidioses, reyes, príncipes, capitanes, los personajes con quienes se decoran las fábulas de la antigua epopeya ». Y en otro pasaje del mismo proemio, aludiendo a que el severo gusto académico negará, sin duda, el parentesco del poema de nuestra llanura con el de Ercilla, añade: « La forma del « Martín Fierro » — vocabulario gauchesco y metro menor —; la forma de « La Araucana » — léxico erudito y octava real — parecen desde luego contradecirse. Pero en el género de la épica se ha de contar, no tanto la especie gramatical como la especie histórica ».

Lo explicado presenta, en síntesis, el estado actual en que se halla el debate estético concerniente a la índole peculiar de la epopeya dentro del respectivo género poético.

6. La épica, debido a su carácter narrativo, préstase a múltiples faenas que paulatinamente han sido cultivadas por escritores de distintas épocas. Así en la literatura castellana se han plasmado « especies menores » con poemas de vario contenido.

Será inutil agotar aquí la larga lista, pues no leyendo el alumno las correspondientes piezas ilustrativas, resultará siempre tarea exclusiva de la memoria al retener solo sus respectivos nombres. Citaremos, por consiguiente, algunas de las principales:

a) Los *poemas épico-filosóficos* en que se canta al linaje humano y se expresa una concepción acerca de la vida social. Desarróllanse, por lo general, de manera simbólica.

b) Los *poemas épico-heroicos* cuya materia es esencialmente histórica. Muchos autores conceptúan que « La Araucana » es uno de ellos ([1]).

c) Los *poemas épico-legendarios* basados en tradiciones populares, mitad históricas, mitad fantásticas. « Un castellano leal » del duque de Rivas es una leyenda.

d) Los *poemas épico-burlescos* constituyen parodias de la epopeya. La impresión cómica surge en tales obras de la discordancia entre la forma grandilocuente y lo minúsculo del asunto. « La Mosquea » del poeta hispano José de Villaviciosa (1589 - 1658) cuenta en sonoras octavas reales una importante batalla entre moscas y hormigas.

e) Los *pequeños poemas* en que se trazan cuadros fragmentarios de sucesos más o menos sencillos, imaginados por el autor. Así, verbigracia, « El idilio » de Gaspar Núñez de Arce.

f) Los *romances*, que desde tiempos lejanos son una especie importantísima de la épica española, pues — según antes apuntamos — fueron ellos el germen de la epopeya y dieron temas a otros géneros literarios de época posterior.

7. De Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880) deberemos hablar más adelante al estudiar la dramática castellana del

---

([1]) De más reducida extensión es el « canto épico ».

siglo XIX. Por hoy, leamos de él la siguiente breve obra literaria que titula «Las espigas» (1).

La espiga rica en fruto
se inclina a tierra;
la que no tiene grano
se empina tiesa.
Es en su porte
modesto el hombre sabio
y altivo el zote.

En los cuatros primeros versos aparece el *asunto* desenvuelto de modo narrativo. El escritor lo aprovecha para transmitirnos una noción o *idea* moralizadora en los tres versos últimos. La épica se nos presenta aquí al servicio de un intento docente.

Esta clase de composiciones, que todos aprendimos en la infancia, y en las cuales la acción alegórica, oculta en el relato, da pie a que se nos administre una enseñanza o un consejo, denomínanse *fábulas*. La máxima que se imparte forma la *moraleja*. Hay fábulas que de ella carecen, como ésta tan bella y profunda del literato colombiano Rafael Pombo (1834-1912).

EL SOL Y EL POLVO

Alzándose un furioso torbellino
eclipsó el polvo al sol,
y gritóle por mofa: —¡Astro divino!
¿Dónde estás? ¿Qué te hiciste?... Y su camino
siguió en silencio el sol.
Y cesó el huracán, y tornó al cieno
el polvo vil; y en el azul sereno,
de gloria y pompa lleno,
siguió en silencio el sol.

(1) Será beneficioso emplear para este parágrafo el volumen «Fábulas y cuentos en verso» (selección de María Goyri de Menéndez Pidal, Madrid, 1922), impreso por la «Biblioteca Literaria del Estudiante» que dirige Ramón Menéndez Pidal.

Los apólogos, las parábolas y los proverbios, conjuntamente con las fábulas, son especies de la *épica doctrinal* (¹), subgénero antiquísimo de estructura mixta, dada la fusión de elementos heterogéneos que en él se opera. Actualmente, muy contados son los escritores que la cultivan, quizás porque el gusto contemporáneo no es afecto, ni al simbolismo, casi siempre solemne, del apólogo y de la parábola, ni al tono manso y ramplón del proverbio, ni a la simplicidad — a ratos trivial, a ratos candorosa — de buen golpe de fábulas.

Razones análogas han ido arrumbando poco a poco los poemas *épico-didácticos,* conocidos en Grecia y en Roma, ya que difícil es transmitir, por medio de composiciones versificadas, las nociones atesoradas paulatinamente en las disciplinas científicas, literarias y artísticas. Sin embargo, el estudiante ha visto citadas en este libro dos producciones de fama universal que son, en realidad, ejemplos insubstituibles de épica didáctica: la « Epístola a los Pisones » de Horacio (del siglo I a. de J. C.) y el « Arte poética » de Boileau publicada en 1674.

a). — *Cuestionario*

1. Caracteres propios de la poesía épica.
2. Las canciones de gesta, el "Mío Cid", los romances y los libros de caballerías.
3. Argumento de "La Araucana".
4. Concepto antiguo de la epopeya como especie épica.
5. Argumento de "Martín Fierro".
6. Fondo y forma del poema de Hernández.
7. Diversas apreciaciones respecto a la índole estética de esta obra.
8. Períodos de la épica gauchesca.
9. Ideas de Aristóteles, Horacio y Boileau acerca de la epopeya.
10. Concepto moderno de la epopeya a través de Hegel.
11. Especies menores de la épica en verso.
12. La épica doctrinal y la épica didáctica.

(¹) Mi padre incluyó — creo que con sobrado fundamento — en sus « Conversaciones sobre Literatura preceptiva » (Bs.-As., 1911) las poesías doctrinal y didáctica dentro de los capítulos destinados a la épica.

b). — *Ejercicios prácticos*

1. Resumir la teoría de la epopeya que sustenta Boileau en el canto III de su "Arte poética".
2. Sintetizar las ideas de Hegel sobre este tópico ("Estética", sección tercera, capítulo dedicado a la "poesía épica").
3. Estudiar el estilo y la métrica de Hernández.
4. Trazar un cuadro sinóptico de las especies menores de la épica en verso.
5. Trazar un cuadro sinóptico de las épicas doctrinal y didáctica.

CAPÍTULO VI

NOVELA

1. Nos parece ocioso en una obrecilla como la presente, exponer con prolijidad detallista la discusión habida acerca del carácter inherente a la novela, de sus relaciones con la épica y de si, por sus rasgos distintivos, constituye un género autónomo o es sólo una especie dentro de ella. Para defender los fueros de la novela sobran razones; abundan también para rastrear su parentesco con la épica, pues, como en ésta, en aquélla *los hechos se relatan.*

Si el duque de Rivas — según sabe el alumno — narra los acontecimientos de «Un castellano leal», es decir, nos cuenta cómo los sucesos se desarrollaron entonces (y su poema es así una leyenda), de análoga suerte expone el asunto de su libro Palacio Valdés cuando escribe «La novela de un novelista».

Las dos producciones diferéncianse por su forma literaria, mas en ambas cada autor lleva a cabo del mismo modo la tarea: nos refiere cómo se eslabonan los episodios hasta culminar en el desenlace.

Juan Valera, que fué un eximio novelista hispano y que cultivó la crítica con exquisito gusto, lo dijo ya muy simplemente: «la novela es acción contada».

2. Nadie con más autoridad que Marcelino Menéndez y Pelayo [1] ha indagado *el nacimiento de esta clase de obras,* en que los casos fabulosos, núcleo central de la trama, se urden, «ya para recrear con su mera exposición, ya para sacar de ellos alguna saludable enseñanza». «La parábola, el apólogo, la fábula y otras maneras del sím-

(1) «Orígenes de la novela» (3 tomos), Madrid, 1905.

bolo didáctico — añade — son narraciones más o menos sencillas y gérmenes del cuento ».

Ya en la « Odisea » la ficción se reduce a presentar una serie de aventuras de las que es protagonista Ulises, y de ahí que, hasta en los remotos tiempos de la Grecia primitiva, haya querido hurgarse el despuntar de la novela. Pero su molde propio, genuino, surge mucho después en las letras helénicas y se fija luego en Europa durante la Edad Media por afición a los *apólogos y cuentos orientales*.

Así, dentro de España, ha de ser considerado el « Conde Lucanor », colección de tales cuentos y apólogos que el Infante Juan Manuel concluyó en 1335 y que es, en aquel país, el más antiguo ejemplo de prosa narrativa. Otros similares aparecieron ulteriormente, según lo hace notar Menéndez y Pelayo en su erudito trabajo [1].

De entre el material bibliográfico que nos dejó la Edad Media, reviste especial interés — dado nuestro tópico — *la literatura caballeresca* que, viniendo de otras tierras, prendió lozanamente en España. Aquella semilla extranjera germinó en libracos inacabables y embusteros, muy del agrado del público lector, que se complacía siguiendo las hazañas inverosímiles de un hidalgo lleno de denuedo, capaz, en toda ocasión, de habérselas con aguerridos ejércitos, en trance siempre de socorrer a los desvalidos y de matar, sin remordimientos, a encantadores y gigantes. Tal cosecha fué copiosa en la península y, como es presumible, se produjo mucho deleznable e insubstancial; de tan abigarrado conjunto merece especialmente separarse el « Amadís de Gaula », « verdadera epopeya de la fidelidad amorosa, código del honor y de la cortesía ».

Difundiéronse estos libros en buena parte de Europa a fines del siglo XV y durante el XVI. Pasaron de moda a comienzos del XVII, y fué Miguel de Cervantes Saavedra (1547 - 1616) quien para ultimar la especie — a la sazón bastardeada y algo exhausta — dió al mundo su inmortal « Quijote ».

---

(1) No es oportuno ahondar el punto, pues el estudiante habrá de tratarlo en el curso superior de historia de la literatura. Los datos aquí consignados, únicamente servirán para recordar algunos antecedentes de la novela española del siglo XIX.

Simultáneamente con las crónicas de caballerías, en que la libre fantasía del autor podía corretear a sus anchas, se propagaron en España otras composiciones de análoga contextura. Aludimos a *la novela sentimental,* cuyo tema — el amor — servía de eje a los sucesos. Se empezó a cultivar a mediados del siglo XV, citándose hoy con elogio la « Cárcel de Amor », del bachiller Diego de San Pedro.

También la *novela pastoril* data de aquel entonces. Los escritores se sintieron inclinados a exhibir la vida campesina como dechado de paz inalterable y crearon para sus producciones tipos rústicos, pastores, que — aparte de estar dotados de las mejores cualidades — solían expresarse en un lenguaje atildado y armonioso. Todo era allí convencional: la trama sencilla y la descripción del paisaje, los caracteres y el florido diálogo. La « Diana », de Jorge de Montemayor, conceptúase bello ejemplo de novela pastoril; se publicó al promediar el siglo XVI.

Novelas caballerescas, sentimentales y pastoriles, eran manifestaciones diversas del *arte idealista* del medioevo. Se « idealizaba » — repitamos el concepto — la profesión guerrera, los lances amorosos y el ambiente de la campiña ibérica. La observación importaba poco; lo fabuloso adquiría, por contraste, gran incremento.

Pero, felizmente para el porvenir de la prosa narrativa, nuevas variedades iban a convivir con las ya enunciadas: nos referimos a la *novela histórica,* de la cual suele mencionarse como modelo las « Guerras civiles de Granada » (1595) de Ginés Pérez de Hita, y la *novela picaresca* — de oriundez hispana — que brindó en el siglo XVI con el « Lazarillo de Tormes » y con « Guzmán de Alfarache » sus más sabrosos frutos.

Merced a la novela histórica, de fondo típicamente épico, se incorporaba un elemento de índole colectiva a esta clase de libros. Gracias a la novela picaresca, que exhibía las costumbres de la gente de mal vivir, despertaba la tendencia a ver lo circundante tal cual es, sin tergiversar su sentido. Eran, pues, una y otra especie, magníficas floraciones

de *arte realista*. En lo recóndito de esta Edad Media estaban así esparcidas y a punto de brotar, según veremos, las simientes de la novela contemporánea.

Cuentos breves de procedencia italiana se diseminaron también en la patria de Cervantes. Alguna obra dialogada, « La Celestina » (1499), — mitad teatro, mitad novela — se destacó en este período preclásico, que presagiaba la época del áureo apogeo español.

3. Si el estudiante conoce de oídas la trascendencia del *Quijote*, no abrirá este libro sin respeto y turbación. Cruza por sus páginas la locura sublime de don Alonso Quijano, a quien se le ha secado la mollera de tanto leer falaces historias de aventuras caballerescas, y hay en toda la obra una palpitación de vida tan colorida y variada que sus personajes cobran visible relieve y adquiere animación inusitada el relato. La figura del labriego simplote a la vera del hidalgo de la Mancha acentúa la oposición de caracteres y es fuente de comicidad en las mil alternativas de esta regocijada novela. Sin embargo, no todos los que de ella hablan la conocen a fondo: unos se entretuvieron embobados sólo por la gracia del autor; otros, admirando los impulsos nobles del protagonista; éstos, gozándose en la candidez o en la socarronería de Sancho Panza; aquéllos, siguiendo el hilo de los intrincados hechos que allí se narran. No todos los que suelen mentarla la conocen, por lo demás, íntegramente; unos, sin exceso de inteligencia, deletrearon con prisa las cincuenta primeras páginas; otros, a ratos perdidos, distrajéronse con capítulos o con fragmentos de capítulos; éstos escucharon referir algún pasaje y luego lo rehicieron zurdamente a su modo; aquéllos meditaron sobre la densidad del volumen, contemplaron la tapa, si era ilustrada, y de ella no pasaron...

Pero nuestro estudiante, el que deseamos para bien del país, tiene ya noticias de este héroe imaginado por Cervantes; no ignora que la poderosa inventiva del autor ha convertido el « Quijote » en valor universal y que sus tipos principales — mudando en modalidad según el lector que los interpreta — son más eternos que si hubiesen vivido nuestra pobre existencia material. Sospecha, además, que

hay cierto simbolismo, voluntario o involuntario, en las desventuras sufridas por don Quijote a raíz de cada encuentro y que es lección provechosa la que, respecto a nuestras andanzas cotidianas, imparte el libro. Ese estudiante, pues, no puede tomarlo ya en sus manos sin respeto y turbación: va a entrar en contacto, lo adivina, con un genio auténtico, al que ya ha glorificado el juicio secular.

El argumento del «Quijote» es bien sencillo. Aquel don Alonso Quijano, sorbido el seso por culpa de los descabellados lances que contaban circunstanciadamente los volúmenes de su biblioteca, decide armarse caballero, y sale, jinete en Rocinante, a recorrer poblados y villorrios en socorro de los débiles; lo acompaña Sancho a lomos de su mansísimo rucio, y va al principio de buena gana, pues tiene codicia de dinero y de poder. Señala al amo lo que ve con sus pobres ojos, abiertos — no a ensoñaciones etéreas — sino a la realidad más inmediata y grosera. Devanea en tanto el hidalgo, ya que, repleto su caletre de seres imaginarios, recordando los sucesos extravagantes de sus libros predilectos, equivoca lo que tiene ante la vista, lo desfigura y trastrueca. De la desarmonía entre lo fantaseado y lo existente surge el doloroso humorismo del «Quijote». Bastaría para corroborarlo el episodio de aquellos galeotes entre quienes marcha un pícaro redomado, Ginés de Pasamonte, quien reaparece, tiempo después, bajo la máscara de Maese Pedro (capítulos XXII de la primera parte y XXV, XXVI y XXVII de la parte segunda).

El personaje que acabamos de evocar es un truhán ingenioso, hombre que merodea al margen de la ley y al cual nuestro héroe libertó en mala hora de la justicia. Los capítulos pertinentes semejan ser así, por su contenido, un trozo de *novela picaresca*... Y este comentario nos aproxima ahora, de sopetón, al tema del presente parágrafo. Veamos.

En primer lugar, no cabe duda que es un *libro de caballerías* el compuesto por Cervantes. Alguien dijo que e autor, para matar el género, resolvió cultivarlo. Hay en sus numerosas ocurrencias — descartada la intención caricaturesca que las anima — un remedo feliz de tales obras,

enumeradas en el capítulo VI de la primera parte que encierra el célebre «escrutinio», instructivo ejemplo de crítica literaria. Pero es un libro de caballerías de peculiar estructura, puesto que en él, como injertos vivos, figuran *novelas menores* que forman ramas aparte dentro del conjunto. Y estas novelas menores, como la de tinte sentimental del «Curioso impertinente» (capítulos XXXIII y XXXIV de la primera parte) o como la «historia del cautivo» — de materia autobiográfica, según es notorio (capítulos XL, XLI y XLII de la parte primera) —, si le restan unidad a la obra, préstanle, en cambio, agradable amenidad.

En distintos lugares del «Quijote» hay intentos de *novela pastoril*, según lo comprueban, verbigracia, el cuento de la hermosa Marcela (capítulos XII y XIII de la primera parte) y la relación de las bodas de Camacho (capítulos XIX, XX y XXI de la parte segunda).

Sería irreverente examinar aquí en pocas líneas el estilo de Cervantes, rico y sonoro, cuando don Quijote diserta sobre las armas y las letras (capítulo XXXIX de la primera parte), expresivo y verboso no bien Sancho intercala en la plática sus extemporáneos refranes, pictórico en las descripciones, espontáneo en el relato, exacto en el esbozo de los personajes secundarios. Este tema ha dado ocasión a documentados cursos universitarios, y de ahí que se estimaría pretensioso e inútil cuanto al respecto quisiera agregarse.

Que el estudiante lea la obra, que se deje impregnar del vaho tonificador de aquella prosa tan plástica, y algo beneficioso perdurará en él cuando al cerrar el libro máximo de nuestra literatura advierta con pena que don Alonso Quijano el Bueno ha recobrado poco antes de morir su sano juicio y que junto a él, como postrer contraste, coloca el autor al leal escudero, abatido y lloroso, quien, desvariando a más y mejor, propone al hidalgo una última salida en vestimenta de pastores.

Para saborear a placer el «Quijote» es menester elegir concienzudamente la edición. Como el alumno no está en condiciones de utilizar los textos con notas de Diego Clemencín, de Francisco Rodríguez Marín o de Clemente

Cortejón, ni aun, acaso, la novela en su totalidad, estimamos que puede recomendársele el volumen de la « Biblioteca Literaria del Estudiante », de Madrid (1922), cuya selección débese a José R. Lomba.

4. El numen novelesco español, vario y prolífico en los siglos XVI y XVII, se apagó en la centuria subsiguiente cuando el neoclasicismo de cuño francés introdújose en la península. Sólo hoy se salvan del indicado recuento dos obras curiosísimas de aquel período. Una, la del jesuíta *José Francisco de Isla* (1703 - 1781), quien redactó, para ridiculizar la torpe oratoria sagrada de su tiempo, una « Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes », peregrino relato lleno de gracia a pesar de su desmesurada largura. Otra, una producción autobiográfica, citada ahora bajo el abreviado título de « Vida », que borroneó con cínica desenvoltura un extraño escritor de entonces: *Diego de Torres Villarroel* (1693 - 1770). La demás prosa narrativa del siglo XVIII carece de interés, y nada hacía presumir su reflorecimiento a partir de 1830.

Coincide éste con los prolegómenos del romanticismo en España, el cual iníciase dentro de la novela por dos vías diversas: merced, primero, a la preferencia que ciertos literatos sintieron hacia la *novela histórica* — que a la sazón cultivaba Walter Scott en Inglaterra —, y gracias, después, al apego que otros demostraron por diseñar, en pocos trazos, las costumbres peninsulares. Sobresalió en la novela de ambiente histórico *Enrique Gil Carrasco* (1815 - 1846), autor de « El señor de Bembibre ». El otro género a que hicimos alusión — que no era propiamente novelesco — dió repetidas pruebas de creciente vigor. ¿ En qué consistía? En breves ensayos seminarrativos, por conducto de los cuales algunos escritores presentaban los hábitos colectivos más arraigados. Estos *cuadros o artículos de costumbres* respondían a la intención satírica con que eran concebidos. Fueron someros apuntes en que transparentábase el medio social español; había en ellos menuda y rápida acción, que se aprovechaba para esbozar algunos caracteres humanos y para exhibir en plena luz ciertas grotescas prácticas mundanas.

Entre quienes se dedicaron con más perseverancia al cuadro de costumbres menciónanse, en primer plano, a Estébanez Calderón, Mesonero Romanos y Larra. Muchos escritores más se inclinaron a ejercitar la pluma en semejante tarea, mas no consiguieron la fama que a éstos sonrió sin tardanza ([1]).

Serafín Estébanez Calderón (1799 - 1867) escribió unas «Escenas andaluzas» rebosantes de color, en las que hizo hablar, en su jerga habitual, a tipos populares de aquellas regiones.

Fué *Ramón de Mesonero Romanos* (1803 - 1882) el autor de buena cantidad de bocetos en los que se cumple al pie de la letra el lema que él mismo escogió para su faena literaria: «La moral en el fondo, la amenidad en la forma y la pureza y el decoro en el estilo». Reunió sus artículos en varios tomos: «Panorama matritense», «Tipos y caracteres», «Memorias de un setentón», etc.

Mas con ser de buena ley el donaire de Estébanez Calderón, y con ser de excelente factura la producción de Mesonero Romanos, ninguno de ellos pudo sobrepujar la capacidad creadora de otro contemporáneo, maestro insuperable del género: nos referimos a *Mariano José de Larra* (1809 - 1837), cuya fugaz vida atormentada tiñó de amargo pesimismo sus preciosos cuadros de costumbres.

Educóse Larra mitad en Francia, mitad en su país. De natural sensible y reconcentrado, supo escudriñar los aspectos peores de la sociedad hispana. Dió así abundante trabajo a su vena satírica. Se ligó, aunque con reservas, al movimiento romántico y frecuentó «El Parnasillo», círculo intelectual del que antes hablamos ([2]). Escribió novelas y dramas de mediano valor, si unas y otros se comparan con sus admirables croquis costumbristas. Compuso también artículos de crítica literaria y glosas políticas.

Para apreciar estos trabajos de «Fígaro» (uno de sus

([1]) Tanto en este capítulo como en los restantes del libro, sólo nos ceñimos — a fin de no cargar en demasía la memoria del lector — a recordar los autores que más han descollado en cada género literario.

([2]) Revéase el capítulo IV de este manual.

seudónimos más difundidos) conviene que el alumno lea dos o tres de ellos. Sirvan para el caso « El castellano viejo », « El casarse pronto y mal », « Vuelva Vd. mañana », « Empeños y desempeños » y « Yo quiero ser cómico ». En todos ellos, recurriendo a una sencilla ficción, nos dió a conocer usos sociales: ya la grosería chocante de ciertos hombres que alardean de llaneza, ya el arrebato juvenil en trance de matrimoniar, ya la pereza incurable de la burocracia española, ya el prurito de aparentar holgura en medio de la más angustiosa escasez económica.

Repasemos, por ejemplo, « Yo quiero ser cómico ». En busca de tópico para su próxima colaboración está Larra ensimismado, cuando recibe la visita de un jovenzuelo — « antiguo escribiente en una mala administración », — quien, tras el consabido elogio al interlocutor, le confiesa su vocación por las tablas, y pide lo recomiende a personas influyentes que le aseguren en seguida fácil contrata. Interroga « Fígaro » acerca de los antecedentes, estudios y merecimientos del postulante, y obtiene respuestas harto categóricas: el futuro actor lo ignora todo de modo amplio y perfecto. Fáltanle serios conocimientos en punto a idioma, no ha saludado las ediciones de los clásicos griegos y latinos, pronuncia defectuosamente, confunde épocas históricas, sus modales no son muy distinguidos, valora los personajes sólo por su indumento, no ha ejercitado metódicamente la memoria, pero... « sabe hablar mal de los poetas y despreciarlos, aunque no los entienda ». Con datos tan precisos respecto al solicitante, le declara el periodista: — « Usted será cómico en fin, o se han de olvidar las reglas que hoy rigen en el ejercicio ».

Ni el más lerdo lector se equivocará respecto al designio que guió la pluma de Larra. No es el episodio narrado el que nos atrae: es el juicio general que sobre los artistas escénicos se formula en este artículo. Minúsculo es, sin duda, el asunto, pero lo que en dichas páginas interesa es el bosquejo de un tipo ridículo que simboliza a los cómicos ignaros de todas las épocas.

Como el que queda resumido son la mayoría de sus cuadros de costumbres.

A Larra — que fué un rebelde, según aseveró Azorín ([1]) — le sobraron ansias de libertad para no comprender inmediatamente el movimiento romántico, al que en parte se adhirió. « No reconocemos — dijo en alguna ocasión — magisterio literario de ningún país ». Hermanó, además, con la nueva escuela artística, su acendrada fe liberal.

César Barja, le destina un luminoso estudio en « Libros y autores modernos » ([2]), y lo conceptúa «la inteligencia más fina que produjo el romanticismo español». Su labor total patentiza hondura de pensamiento; su crítica, punzante y mordaz, semeja a veces la queja de un corazón dolorido al cerciorarse de las fallas y vicios de sus compatriotas. Lejos de percibir en ella causticidad innecesaria, notamos un generoso v ardiente deseo de mejoramiento civil.

Larra fué un eximio costumbrista porque atinó a observar certeramente y a velar, con relieves cómicos, su doliente sátira.

5. En el cuadro de costumbres estaban latentes los elementos de la novela. Para que el uno se convirtiera en la otra era menester dar a la acción mayor desarrollo, retratar mejor el ambiente y dibujar los caracteres con más firmeza; en una palabra, aumentar lo objetivo y reducir, por el contrario, el factor personal que, dentro de aquél, se concretaba en las reflexiones humorísticas del autor.

Contribuyó eficazmente a la aludida transformación una mujer de despierta inteligencia que a la sordina preparaba su primera novela. No tenía premuras de publicidad, y hasta es presumible que realizara la tarea para su callada satisfacción íntima. Era hija del célebre hispanista Juan Nicolás Böhl de Faber, y, a instancias de José Joaquín de Mora, avínose a entregar para el diario « El Heraldo » los originales de «La Gaviota» (1849). Excesivamente modesta, sin acordar importancia alguna a su labor, dejó que saliera aquella obra a la calle bajo el seudónimo de « Fernán Caballero », nombre de un pueblecito de la Mancha.

([1]) «Rivas y Larra», Madrid, 1916.
([2]) Madrid, 1925.

Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), que así se llamaba, conquistó pronta nombradía. Dió a la imprenta varias novelas y un tomo de «Cuadros de costumbres» en que presentó aspectos diversos de las ciudades y aldeas andaluzas.

Bajo la presión del romanticismo que se respiraba en la península, y también por las ideas predominantes en el hogar paterno, fué, lo publicado por la Fernán Caballero, de tono marcadamente sentimental y de tendencia moralizadora. La autora, católica y monárquica, aprovechó sus libros en defensa de las creencias que le eran caras, y se entrometió de esta manera en la narración un factor de propaganda y hasta de polémica, siempre peligroso intruso en cualquier creación literaria.

Comprendió, no obstante, que el género a que se consagraba tenía recia raigambre realista, y de ahí que dijera con elocuente simplicidad: «La novela no se inventa; se observa». Tan es así que sólo ansiaba exponer «en lisa prosa castellana lo que realmente sucede en nuestros pueblos; lo que piensan y hacen nuestros paisanos en las diferentes clases de nuestra sociedad».

Después de la Fernán Caballero creció la demanda popular por las obras de imaginación, y ello originó que algunos escritores de bullente fantasía explotaran la candidez pública a fuerza de dilatados argumentos, fértiles en complicaciones y enredos. Nació la *novela de aventuras*, repartida a domicilio por entregas periódicas, sistema que mantenía alerta la nerviosa expectación del lector. Según ha afirmado Eduardo Gómez de Baquero con frase intencionada, los editores «iban a buscar al público y le metían la lectura por debajo de la puerta en cuadernos semanales, con láminas en negro y en colores, cuyo mérito artístico solía estar al nivel de las novelas» [1]. Quienes se dedicaron al oficio — pues era oficio que ya rendía ganancias — llevaron al infinito la serie de dificultades, asechanzas y riesgos que amenazaban al protagonista. Era el mecanismo invariable del folletín: sostener la emoción del lector cortando el relato cuando con mayor violencia se había excitado su curiosidad.

---

[1] «El renacimiento de la novela española en el siglo XIX», Madrid, 1924

El más ilustre representante de la novela de aventuras fué en España *Manuel Fernández y González* (1821-1888), autor de no menos de trescientas novelas, de algunos dramas y de varias poesías. Frustró su fecundo talento en medio de la más desordenada bohemia, pródiga, a la verdad, en risueñas anécdotas. Pudo ser un gran literato, pero fracasó en su carrera, constreñido a producir sin mesura.

Otros de menos facundia e inteligencia que él entregáronse desasosegadamente a la tarea, hostigados por intensa fiebre de provecho económico. Decayó la profesión de novelista, y el público hubo de engullir los peores engendros que — según módica tarifa — adquirían ciertos impresores rapaces. Corrían los años de 1860 a 1870.

Fué durante ese intervalo que llegó a la capital española un hombre proveniente de las Islas Canarias, cuyo cerebro privilegiado iba a concebir, ordenadamente, un enorme caudal de obras. Gustaba de la historia y sabía descubrir en sus semejantes las características esenciales de cada cual. Poseía los secretos de la narración amena y conseguía así cautivar a los lectores. Llamábase *Benito Pérez Galdós* (1834-1920).

Este novelista empezó con indiscutibile oportunidad y alcanzó sonados triunfos mucho antes de que sus colegas pudieran imponerse a la atención colectiva. Ya había impreso «El audaz» (1871) y «La fontana de oro» (1872), cuando planeó sus «Episodios nacionales», distribuídos en cinco series: «la primera relativa a la invasión francesa, la segunda a la evacuación de la península y restablecimiento del poder absolutista en pos de la efímera etapa constitucional, la tercera a la guerra de sucesión, la cuarta al reinado de Isabel II y la quinta a la época revolucionaria». ([1]). Sus excelsas cualidades de trabajador metódico colocáronlo, sin discusión posible, a la cabeza de aquella extraordinaria generación de novelistas.

Pérez Galdós prestó renovada pujanza a la novela histórica merced a los cuarenta y seis tomos de los «Episodios nacionales». Utilizó discretamente en ellos algunos

---

(1) *Mario Méndez Bejarano*, «La literatura española en el siglo XIX», Madrid, 1921.

elementos costumbristas. A su conjuro mágico revivió España, y en estos libros, que se yuxtaponen y ligan unos a otros, puede contemplarse la evolución de la sociedad hispana durante buen trecho del siglo pasado. En los primeros veinte volúmenes, Marcelino Menéndez y Pelayo (1) contó alrededor de quinientos personajes de la más diversa condición social, política y religiosa.

Aparte de los títulos antes recordados y de este soberbio conjunto de sus «Episodios», escribió Galdós otras obras que constituyeron formas distintas de creación literaria. De su pluma incansable salieron novelas de tesis y tendenciosas al servicio del credo liberal y republicano del autor, como «Gloria», «La familia de León Roch», «El amigo Manso», etc. Otras de índole realista y hasta con abundantes toques de crudo naturalismo (2), entre las que descuellan «La desheredada», «Angel Guerra» y «Fortunata y Jacinta». De ésta, reputándola su obra maestra, dijo Menéndez y Pelayo: «Es un libro que da la ilusión de la vida: tan completamente estudiados están sus personajes y el medio ambiente».

Pérez Galdós trazó excelentes retratos y manejó el diálogo con innegable pericia. Su prosa es sencilla y fluente.

Ya gozaba de prestigio en el género narrativo cuando empezó a encariñarse con el teatro. «La loca de la casa», «El abuelo» y «Electra» fueron sus piezas dramáticas de más mérito. Los hermanos Alvarez Quintero, hábiles comediógrafos, arreglaron con destino a las tablas la difundida «Marianela», exquisita novela de ambiente campesino (3).

En torno a la prócer figura de Benito Pérez Galdós formaron cuadro otros escritores de gran talla. A partir de 1870 renació así la novela en España. Renació con vigor incontenible. Pruébanlo las más preciadas firmas de aquella época, en que, quebrada la influencia neoclásica y aquietado el furor romántico, la prosa narrativa halló en la tradición del siglo de oro su mejor derrotero. No reaparecieron,

---

(1) «Estudios de crítica literaria», quinta serie, Madrid, 1908.

(2) A la novela naturalista nos referiremos en seguida.

(3) La «Biblioteca Literaria del E tudiante» ha impreso un tomo, «Galdós» (Madrid, 1922), en que se incluyen extensos trozos de este novelista.

según es comprensible, las especies antes preferidas (caballeresca, sentimental, pastoril o picaresca), pero resurgió la afición a producir libremente, a observar sin miedo, a dar de la vida en torno una imagen certera y plástica. Por ello la novela costumbrista — que es un reverdecimiento del realismo hispano de las centurias XVI y XVII — inaugúrase con la Fernán Caballero y se fortalece con Pérez Galdós; por ello, también renuévase con este último el viejo molde histórico de la novelística ibera.

Grato nos sería suministrar de tan brillante período una información pormenorizada y completa, mas los límites del libro fijan la única ruta conveniente: mentar sólo aquellos nombres que el alumno no debe desconocer. Intentemos con tal criterio una reseña brevísima.

Abramos la nómina con un entrañable amigo de Galdós: *José María de Pereda* (1833-1905), escritor santanderino, maestro en la descripción de la zona montañesa donde ubicó el lugar de sus principales obras. Este admirable paisajista publicó «El buey suelto», «El sabor de la tierruca», «Peñas arriba», «Sotileza», etc.

Juan Valera (1827-1905) — a quien antes citamos — cuya amplia cultura dió elegancia a sus bien urdidas narraciones. El relato serenamente conducido, la limpieza de procedimientos técnicos, la tersura de estilo y la gracia del movido diálogo hicieron de este literato escéptico, donairoso y burlón, un novelista amable e interesante. Logró celebridad con «Pepita Jiménez» (cuya primera parte se desarrolla en forma epistolar), «Doña Luz», «Juanita la Larga», «Morsamor», etc.

Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) dió a las prensas novelas bien compuestas y bellamente escritas, por medio de las cuales propugnó — después de haber sido liberal y avanzado — sus ideas conservadoras de la madurez. «El sombrero de tres picos», «El escándalo», «La pródiga», etcétera, fueron sus libros más leídos.

Por aquellos mismos años florecieron otros novelistas, a los cuales sería hoy injusto olvidar: *Luis Coloma* (1851-1914) sacerdote jesuíta que siguió las huellas de la Fernán Caballero y que adquirió popularidad con su obra de clave

«Pequeñeces» ([1]); *Leopoldo Alas* (1852-1901), crítico literario, cuyo seudónimo de «Clarín» le granjeó fama en diarios y revistas, y que redactó dos hermosos libros: «La Regenta» y «Su único hijo;» *Jacinto Octavio Picón* (1853-1924), autor de novelas sentimentales como «Dulce y sabrosa».

6. A estos escritores que hicieron sus primeras armas alrededor de 1870 les tocó en suerte asistir a una disputa doctrinaria acerca del género en que eran maestros. No es difícil entender ahora cómo se entabló la polémica.

El romanticismo de comienzos de siglo — cuyo período de exaltación duró en Europa entre 1830 y 1850, salvo ulteriores manifestaciones aisladas — trajo consigo cierta sensiblería tonta que emitió su postrer chillido con la titulada novela de aventuras. Las situaciones falsamente combinadas daban ancha salida al vago sentimentalismo del folletín: los personajes vivían en permanente ensueño, eran casos raros o de belleza o fealdad moral, y los autores que así los imaginaban parecían olvidarse de lo que diariamente veían, no estudiaban los afectos humanos y, por tal declive, caían en un estilo impreciso, vacuo y ampuloso. Sin embargo, al promediar el siglo XIX notóse en toda Europa el hastío que al público deparaba tan artificiosa literatura. De aquel hastío surgió la reacción salvadora con la rotulada *escuela realista,* que en la península no necesitaba ir a buscar modelos a tierras foráneas, pues ya los había tenido en la propia durante la época clásica.

El realismo quería un arte de observación y de análisis. La fantasía, volando libremente, había traído el desvarío sentimental de los románticos. Era imprescindible comprimir semejantes arrebatos para que las producciones novelescas fueran, no una deformación arbitraria de la vida cotidiana, sino una copia aproximada de ella.

Este movimiento literario coincide con una evolución filosófica que le sirve de cimiento: el «positivismo» y su teoría determinista. Los positivistas sostenían que el hom-

---

([1]) Se califica de «obra de clave» la que, inspirándose en un determinado medio social, presenta personajes que reproducen seres vivientes de una ciudad o de un pueblo.

bre sólo puede conocer los hechos, los fenómenos que nuestros sentidos registran a cada paso; agregaban que nada era dable averiguar respecto a las causas primeras y a las finalidades últimas de todo lo creado; añadían, asimismo, que cuanto el hombre realizaba en la esfera moral, no era resultado de su individual voluntad, sino de antecedentes y factores que lo forzaban a proceder así y que no le permitían obrar de manera distinta. Para indagar los motivos de una actitud cualquiera había que comprobar la herencia recibida por quien la adoptó y el conjunto de condiciones familiares, económicas, políticas, religiosas, etc., que entonces la rodeaban.

La literatura se sintió en seguida contaminada por este prurito de objetividad y examen, y, poco a poco, fué pasándose del realismo inicial, que no excluía la verdadera labor artística, a un realismo cada vez más estrecho y burdo. A Francia le cupo la triste desventura de ser el centro intelectual en que se operó dicha transformación.

El realismo francés, lleno de savia, había ofrecido ya las prodigiosas novelas de Balzac, compuestas a fuerza de observación cuidadosa; las de Flaubert, basadas en los datos que el autor acumulaba sistemáticamente, y las de los hermanos Goncourt, que ahondaban con sagacidad en los diferentes tipos humanos. Además, un gran crítico de aquel tiempo, Hipólito Taine, iba a suministrar nuevos fundamentos donde apoyar el violento realismo que se columbraba en lontananza. Para él la psicología, que estudia el espíritu y sus funciones, era apenas un capítulo de la fisiología, de modo que, al examinar el temperamento de cada cual, era menester reunir los datos relativos a sus padres y demás antecesores, y establecer las influencias recibidas del medio físico. «El vicio y la virtud — escribió Taine — son productos como el vitriolo y el azúcar». Aseveró, por fin, que las novelas modernas constituían investigaciones muy provechosas sobre la naturaleza del hombre y que ellas no eran más que un «conjunto de experiencias».

Faltaba poco para pregonar claramente que la novela debía aferrarse a la ciencia, desechando sus viejos deva-

neos estéticos. Le tocó a Emilio Zola (1840-1903) concluir la empezada trayectoria.

Este egregio escritor francés había pagado en su juventud el obligado tributo a la escuela romántica, y pecó como todos pergeñando unas noveluchas folletinescas, de las que no tardó en arrepentirse. Leyó luego a Balzác, a Flaubert y a los Goncourt, se empapó en las doctrinas de Taine, y creyó, muy sinceramente, que la literatura debía «estudiar el corazón humano». Ejerció, por último, indeleble influjo sobre él el tratado que un hombre de ciencia, Claudio Bernard, acababa de imprimir: la «Introducción a la Medicina Experimental».

Bajo la presión de estos autores redactó «Teresa Raquín», en la cual empeñóse en tratar «el remordimiento como desorden orgánico». Más tarde concibió la galería de los «Rougon Macquart», serie novelesca en que presentó a una estirpe de degenerados para mostrar los estragos horrorosos que en ciertos casos produce la herencia. «Los Rougon Macquart» ostentaban un pomposo subtítulo: «Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio»...

Aguardábase inmediatamente el libro doctrinario en que Zola expusiera su peregrina concepción de esta especie literaria. No tardó en aparecer con el presuntuoso epígrafe de «La novela experimental» (1880), que aspiraba a ser obra gemela de la de Claudio Bernard. Allí sostuvo que la novela debía asentarse en la psicología, y que el desenlace de los sucesos había de planearse con exacto rigor para que fuera — afirmaba — «resultado de la experimentación».

El profesor francés Martino [1] puntualiza con precisión encomiable el contenido teórico del naturalismo, que estribaba en afirmar: 1.°, la influencia del medio físico sobre el hombre; 2.°, el origen fisiológico de los sentimientos; 3.°, las leyes de la herencia. La novela, en consecuencia, ponía al descubierto el principio determinista y se convertía, de libro de esparcimiento artístico, en serio estudio de índole científica.

(1) «Le naturalisme français», París, 1923.

Allí, pues, ha de buscarse la cuna de la *novela psicológica* que alcanzó boga más tarde.

A pesar de su simplismo petulante, la escuela naturalista trajo consigo varios beneficios para la novela: se enalteció la observación, redújose el relato, se compusieron los caracteres con mayor esmero y dióse al vocabulario y al estilo la concisión que antes le faltaba.

El naturalismo que, según vemos, era una amplificación grotesca del realismo, duró algún tiempo en Francia e irradió a las naciones limítrofes. Penetró en España y fué una escritora, *Emilia Pardo Bazán* (1852 - 1921), la que, rodeada del más general asombro, plegóse al movimiento literario que dirigía Zola.

Había publicado ya dos o tres novelas cuando se decidió a difundir en su país la reciente novedad literaria. Pagó algo cara la hazaña, pues la sociedad española rechazaba cualquier reforma ultrapirenaica, y más si olía a azufre diabólico. Nada la arredró, empero: se armó de fiereza... y borroneó una veintena de artículos, coleccionados luego en su libro «La cuestión palpitante» (1883). Obtuvo un ruidoso éxito de librería merced al escándalo que en redor del tema se había desencadenado. Hoy, transcurridos los años, el pequeño volumen ha perdido algo de interés, y en él lo que de más bulto resalta es el trabajo inmenso que representó para la autora el concordar su fe católica con los postulados del naturalismo. A éstos los aligeró, previa y prudentemente, de su amarga ponzoña antirreligiosa, señalando el grave «error determinista» que elige siempre, para mostrar los motivos que incitan la voluntad, «los externos y tangibles» y se desentiende de «los morales, íntimos y delicados». Aparte de esta falla filosófica, indicó el defecto que califica de «utilitario», el cual consiste en hacer que la novela sea tributaria de la ciencia.

Muy contrahecha y disminuída quedó la doctrina francesa con tantos tajos y recortes, y por ello ante el lector moderno se abren serios interrogantes: ¿qué restó del naturalismo de Zola en «La cuestión palpitante»?; ¿qué demonio agazapado creyeron descubrir los lectores de

entonces en las entrelíneas de aquellas perturbadoras páginas?...

Alguna afirmación esencial deslizó la autora en materia estética; dijo, por ejemplo, que «la novela ha dejado de ser obra de mero entretenimiento, ascendiendo a estudio social, psicológico e histórico». Estaba ufana en poderla catalogar así, mas en el vigésimo capítulo recogió velas al confesar: «Zola siente acertadamente que el naturalismo más se ha de considerar método que escuela; método de observación y experimentación, que cada cual emplea como puede». Y casi al finalizar el libro escribía: «En España, realismo y naturalismo han de tener muy distinto color que en Francia. Es el realismo tradición de nuestra literatura y arte en general», etc.

Además, en las hojas preliminares, antes de entrar en materia, había formulado protestas de neutralidad... que nadie atendió, como es consiguiente. El jefe supremo de la escuela no pudo comprender nunca que en su falange figurara una mujer católica; los católicos españoles, a su vez, abominaron del libro y tuviéronlo como tentadora fruta prohibida; la gente más enterada — verbigracia, el poeta Campoamor y los novelistas Alarcón y Valera — pusieron en ridículo la tendencia a pintar con lujo de colores los aspectos más repugnantes de la vida individual y social y la aspiración fervorosa por convertir en «estudio» científico lo que otrora estimábase, muy llana y honradamente, obra de arte.

Cargada la atmósfera del Madrid culto, Juan Valera compuso, de 1886 a 1887, diez donosos artículos de réplica que se agrupan hoy como «Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas». Dedicó el ensayo a Pedro Antonio de Alarcón, diciéndole, entre otras cosas, las siguientes: «Adiós, mi querido amigo. Consérvese bien de salud; sacuda la pereza, y escriba novelas otra vez, siguiendo mis preceptos, que puedo imponer sin insolente soberbia, pues son los de siempre, y por cima de todos el de no sujetarse a ninguno; seguir la inspiración; ser más libre que el aire, y no proponerse nada fuera del arte mismo».

Atacó Valera el naturalismo estricto, no el naturalismo, tal como lo interpretó la Pardo Bazán. Al contrario: bajo esta segunda faz declaró aceptarlo, pues él entroncaba así espontáneamente en el preclasicismo y el clasicismo iberos para retoñar — según se explica en « La cuestión palpitante » — con los costumbristas del siglo XIX (Larra, Mesonero Romanos, etc.) y con varios novelistas de aquella época (Fernán Caballero, Pereda y Galdós, por ejemplo).

Después de semejantes alardes doctrinarios, resultó curioso que la Pardo Bazán no se complaciera en referir con delectación turbias escenas de alcoba. Incurrió, es cierto, en crudeza, pero jamás en vergonzoso atrevimiento; describió, de tanto en tanto, al modo naturalista, y empleó, a veces, un vocabulario popular y tosco, que ya tenía en su patria los precedentes del siglo de oro.

Sus novelas mejores fueron «Un viaje de novios», «Los pazos de Ulloa», «La Quimera» y «La sirena negra». Cultivó también la crítica literaria.

7. Por los mismos años en que Emilia Pardo Bazán libraba estas batallas cruentas, bajó a la liza *Armando Palacio Valdés*, al cual le destinamos el parágrafo quinto de nuestro primer capítulo. Escasas noticias habremos de añadir ahora a su respecto.

Así como Pereda hizo realismo de buena ley sin preocuparse de teorías estéticas, Galdós y Palacio Valdés — cada cual a su manera — siguieron dicha escuela tradicional, incorporándole la porción más sana que el naturalismo trajo consigo.

Nuestro autor escribió algo sobre el particular con su habitual ironía: «Al comienzo de mi carrera literaria la avalancha de los naturalistas franceses lo había arrollado todo. Quien no penetrase en los burdeles y nos hiciese saber lo que allí ocurre o no tuviera arrestos para describir en cien apretadas páginas los productos alimenticios que se exhiben en un mercado (el rojo inflamado de las zanahorias contrastando con la nota argentada de las sardinas, etc.), era tenido por un literato anticuado y chir-

le» (1). No aceptó, pues, la efímera moda de entonces, y en sus deliciosas narraciones la cualidad que más brilla es el humorismo (2). Ha sido traducido a muchas lenguas. Su nombre — junto al de Blasco Ibáñez — sirve de lazo de unión con la hueste de los novelistas que aun viven.

Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) fué autor fecundísimo y de singulares dotes para la novela. Escribió varias de ambiente regional. Sufrió la influencia de Emilio Zola. Supo describir con vistosa abundancia de colores, y para él no tuvo secretos el arte de novelar. Sus libros de más resonancia fueron «La barraca», «Entre naranjos», «Cañas y barro», «Sangre y arena», «Los argonautas», etc.

De los escritores que publicaron sus iniciales trabajos a fines del pasado siglo, suministramos sólo una nómina escueta. Tal generación suele denominarse «de 1898», año del desastre colonial hispano en que, a raíz de la guerra con los Estados Unidos, fermentó el descontento público. Son sus componentes hombres cargados de amargura y que intentaron, en aquella ocasión, la crítica acerba de todo lo existente en España: costumbres e instituciones, ideas y sentimientos. La severidad de juicio que aplicaron a la tarea fué utilísima en su hora; no todos, sin embargo, guardaron luego fidelidad a aquella valiente postura juvenil.

Se destacan en la prosa narrativa: *Pío Baroja,* vigoroso escritor vasco que ha compuesto novelas realistas, picarescas e históricas; *Miguel de Unamuno,* vasco también, sabio profesor que, a ratos perdidos, ha dado a las prensas obras de imaginación un tanto raras y desconcertantes; *Ramón del Valle Inclán,* oriundo de Galicia, cuyo arte depurado engárzase en un estilo límpido y muy personal; *Azorín,* a quien ya conocemos, y en cuyas novelas hay primorosos pasajes descriptivos; *Ricardo León,* que ostenta un lenguaje sonoro y florido, de bellos matices arcaicos, y *Ramón Pérez de Ayala,* cuya extensa cultura y afinado gusto estético se reflejan en sus atrayentes novelas.

---

(1) «Páginas escogidas», Madrid, 1917.

(2) Hipólito Taine lo definió así: «El *humour* consiste en decir en tono solemne cosas extremadamente cómicas y en conservar el estilo noble y la frase amplia en el preciso momento en que se provoca la risa de todos los oyentes».

Este grupo de intelectuales se ha dispersado en actividades múltiples, según iremos viendo: muchos ejercen la crítica, algunos redactan ensayos, otros tientan la lírica y el teatro con desigual fortuna.

8. Abramos una novela reciente. Sírvanos para el caso «El árbol de la ciencia» (1911), de Pío Baroja, obra que valora el autor como su «libro más acabado y completo» (1).

Es Andrés Hurtado un muchacho inteligente que comienza en Madrid a estudiar medicina. En la Universidad traba relación con compañeros de diversa moralidad y condición económica. Frecuenta los hospitales. Sus amigos lo presentan a una familia venida a menos, de la que es eje doña Leonarda — una señora con mucho humo en la cabeza — y en torno de la cual giran sus dos hijas, Niní y Lulú. La primera, que es de conducta liviana, se entiende con un camarada de Andrés. Lulú, en cambio, es una mujercita original, muy independiente, muy franca, enemiga de simular afectos que no sean en ella genuinos. Cierta tenue simpatía — que el novelista apenas insinúa — acerca a ambos jóvenes.

El relato, poco después, tuerce de rumbo. Hurtado, pesaroso de la dolencia que aqueja a su hermano menor, marcha a un pueblo próximo a Valencia para ver si allí mejora el enfermo. La esperanza resulta fallida: tras algunas vicisitudes muere el pobre chico. Andrés, que lo quería casi paternalmente, sufre en silencio su desgracia. Se hace más estudioso; está ya a punto de terminar la carrera y halla tiempo para leer trabajos de filosofía. Es un hombre cerebral que aspira a analizarlo todo. Se queja de su país, nota el atraso de la ciencia española; le molestan las costumbres madrileñas: odia la estupidez del medio y se complace en no ocultarlo.

Influye en él de manera visible su tío Iturrioz, tipo misántropo y reflexivo, a quien le agrada conversar con su pariente de temas científicos. El autor aprovecha aquellos interesantes diálogos para disertar sin prisa sobre varios problemas filosóficos.

(1) «Páginas escogidas», Madrid, 1918.

Se trunca este pasaje cuando, ya médico, resuelve Andrés ir a ejercer la profesión fuera de Madrid. Dirígese a Alcolea del Campo, población asentada entre tierras castellanas y andaluzas. Tal circunstancia le sirve a Baroja para exhibirnos con tintes sombríos la chata vida del villorrio: la ignorancia de sus habitantes, las rencillas pueblerinas, la suciedad material que allí todo lo infecta. El día en que Hurtado abandona Alcolea del Campo, tiene una inesperada aventura con Dorotea, la dueña de la casa en que residía entonces.

Retorna a Madrid y rehace antiguas amistades. Encuentra, entre otras, a Lulú, propietaria a la sazón de una modesta tienda de confecciones. La visita a menudo. Insensiblemente va prendándose de ella, otrora enamorada en secreto de aquel personaje leal, arbitrario y discutidor, cuyo austero perfil moral diseñábase en el antiguo estudiante de medicina. Sin declaración solemne, en tono sencillo, cuando la misma lógica de los hechos arrastra consigo esta solución, Hurtado le propone matrimonio. Casan y viven felices. El marido renuncia a un puesto de médico de higiene, que no le era agradable, y dedícase a traducir escritos científicos y a redactar artículos originales sobre su especialidad. Esta paz promisora se deshace inopidamente: muere de parto Lulú, y, no pudiendo Andrés sobreponerse a tamaño golpe, se suicida.

La viveza y el hábil movimiento de la narración se desvanece al resumir el argumento de la novela. Desarróllase ésta por medio de la acción—cuya síntesis queda apuntada—, por medio de la pintura del ambiente físico y social en que ella se localiza y por medio de los personajes que la van desenvolviendo.

Nuestro autor revela rápida y certera visión del sitio en que ocurren los hechos. Así nos presenta, verbigracia, el instituto universitario en que Hurtado cursa sus estudios, el bajo fondo de Madrid, la soleada campiña de Valencia, la improvisada cátedra del tío Iturrioz en su florida azotea, el casino de Alcolea del Campo, donde Andrés concurre, su habitación de casado en la capital española. No se deja llevar, sin embargo, del entusiasmo descripcionista; no uti-

liza, tampoco, el procedimiento del naturalismo, consistente en detallar al pormenor lo que ve o imagina; más bien inclínase a sugerirnos, en pocos trazos, la impresión de paisajes o de lugares.

En cuanto a los personajes, hay en Andrés Hurtado algo de autobiografía, pues Baroja es médico y realizó en Madrid sus estudios profesionales; empero, otros aspectos de aquel carácter son de mera invención. No acontece lo propio con los numerosos tipos accesorios de «El árbol de la ciencia», que forman un interminable desfile de hombres y mujeres de la más diversa estructura espiritual. Ellos fueron concebidos según la norma literaria que este novelista formuló hace poco: «Yo, como los demás escritores, en mis novelas casi siempre invento el tipo principal y copio de la realidad los secundarios».

Lleva a cabo la relación de los hechos de manera un tanto desordenada, distribuyendo el libro en seis partes que, a su vez, se fraccionan en brevísimos capítulos. De ahí que el conjunto aparezca algo desarticulado, aun cuando la narración adquiera con ello más nervio y colorido.

Estas obras en que la ficción lo abarca casi todo, se denominan pleonásticamente «novelas novelescas» para recalcar el concepto de creación fantaseada y libre, que no intenta probanza alguna y que sólo quiere proporcionar deleite al lector.

«El árbol de la ciencia», por el caudal de observación que contiene, es una producción realista. Aquí y allá nótanse, asimismo, ligeros toques naturalistas, bastando para demostrarlo las páginas dedicadas a «la sala de disección» de la Universidad de Madrid. No abusa Baroja de tales recursos y así lo pone en evidencia la rápida y veraz escena en que Hurtado hace suya a Dorotea. Alcanza allí — como dijo mi padre en un ceñido estudio acerca de Baroja — «las lindes de lo atrevido, torciendo de repente de rumbo sin preocuparse de aclarar situaciones que dejó entrever» [1].

Algunos tipos de la novela han sido diseñados con segura firmeza de líneas. Así, por ejemplo, Antonio Lamela, crónico estudiante gallego, que era un hombre «flaco, ner-

---

(1) *Ricardo Monner Sans*, «Un novelista español», Bs.-As., 1912.

vioso, de cara escuálida, nariz afilada, una zalea de pelos negros en la barba ya con algunas canas, y la boca sin dientes, de hombre débil». Cuando, varias páginas después, entramos en contacto más íntimo con este alumno rezagado, sentimos el calor de humanidad que de él se desprende.

Baroja no es un cincelador del lenguaje, pero escribe de modo muy expresivo y conciso. Hay naturalidad en sus diálogos, están bien dibujados los retratos que traza, y sus descripciones — según adelantamos — son sucintas y sin ornatos superfluos.

El crítico Eduardo Gómez de Baquero — que ha dado autoridad al seudónimo de «Andrenio» — dijo de él que «es el más espontáneo y el menos artificioso entre los novelistas españoles y, sin duda, el de personalidad más vigorosa, el más original y el de mayor potencia creadora» [1].

Esta última cualidad luce a maravilla en el personaje central de «El árbol de la ciencia».

9. Con tal novela en las manos o con alguna otra de autor moderno español o argentino, que el profesor recomendará a sus discípulos, será factible inducir la teoría de dicha especie literaria, en la cual prima lo objetivo.

El *asunto* cobra, por ende, importancia preponderante, ya en sí mismo *(acción novelesca)*, ya fusionándose con elementos indispensables, como el *ambiente* en que se radica la acción y los *personajes* que sirven para promoverla. El novelista puede dar mayor o menor amplitud a uno u otro elemento, y por ello se señalan procedimientos diferentes según prepondere éste o aquél: el narrativo por excelencia en que se nos refiere el curso de los sucesos; el preferentemente descriptivo; el que en particular se aplica a la delineación psicológica de los caracteres; el que emplea frecuentes y extensos diálogos; el epistolar, que se desenvuelve mediante el cambio de cartas, etc.

Ya explicamos que el realismo aspiró a la objetividad más absoluta, para lo cual enseñó al novelista a «ocultarse», a no aparecer en el relato de los hechos, preten-

(1) «Novelas y novelistas», Madrid, 1918.

diendo, además, que el ambiente podía directamente desprenderse de la descripción y que los personajes debían actuar por su propio impulso, sin ser trasunto del modo de ser del autor.

Fantasía y observación se aúnan, así, en la novela. Si predomina aquélla surgen variedades como la caballeresca, la pastoril, la sentimental, la de aventuras, etc. Si prevalece ésta, nacen la picaresca, la histórica, la costumbrista, la realista, la naturalista, la psicológica, etc.

Siempre se nos cuenta en prosa lo que acontece a los entes que ha forjado la imaginación del escritor. Valera, con su llana perspicacia usual, la caracterizó así: «La novela es un género tan comprensivo y libre que todo cabe en ella, con tal que sea historia fingida. Sin embargo, como toda buena novela tiene algo de poesía, siempre intervienen, y siempre procuran los novelistas que intervengan en sus obras, lo extraordinario, lo ideal, lo raro y lo peregrino. Por eso se llama *novelesco* lo que no sucede comúnmente» ([1]).

De análoga contextura es el *cuento,* especie de menos vuelo dentro de la narración prosaica. En él, la acción es más súbita, el ambiente apenas se esboza y los personajes trázanse con mayor ligereza. Por sus dimensiones pequeñas y por su carencia de profundidad, es el cuento una novela en que todos los elementos reducen sus proporciones.

Los que se han hecho célebres cultivándolo, tuvieron como primordial facultad literaria la de saber atraer fuertemente la curiosidad del lector mediante argumentos de intensa vivacidad emotiva ([2]).

10. La novela en nuestro país comienza con el romanticismo.

Esteban Echeverría (1805 - 1851) compuso el primer cuento nacional al escribir «El matadero», producción

---

(1) «De la naturaleza y carácter de la novela» en «Obras completas», tomo XXI.

(2) En el volumen «Prosistas modernos» (de la «Biblioteca Literaria del Estudiante», Madrid. 1922) hay varios dignos de leerse en clase; por ejemplo: «La pantorrilla del comandante», del peruano Ricardo Palma, «Polifemo», de Armando Palacio Valdés, y «La sima», de Pío Baroja».

que — pese a la filiación estética del autor — presenta un cariz visiblemente realista. Ocurren los hechos en el barrio sud de la ciudad durante la tiranía de Rosas.

Este mismo tema del terror sangriento brindó materia a «Amalia», de *José Mármol* (1817 - 1871), en la cual adviértese idéntica mezcla de factores artísticos. Es una novela de índole histórica, muy interesante por los hechos que, en tono apasionado, allí se narran. Los caracteres dibújanse con criterio simplista. El lenguaje de Mármol no es, por lo demás, modelo de pureza y elegancia.

Como novelista a la manera de Walter Scott se destacó, tiempo después, *Vicente Fidel López* (1815 - 1903) con «La novia del hereje», cuyo marco fué la ciudad de Lima en el período de la dominación hispana. También tentó otros trabajos de naturaleza similar, como «La loca de la guardia» y «La gran semana de 1810».

A estos gérmenes de la novela romántica argentina han de agregarse, asimismo, los cuadros de costumbres que *Juan Bautista Alberdi* (1810 - 1884) redactó, a imitación de Larra, bajo el seudónimo de «Figarillo». Años más tarde publicó una obra no propiamente novelesca, «Luz del Día en América», de tinte descriptivo y crítico que es una original muestra de prosa narrativa. Tanto este ensayo de Alberdi como «Facundo», de *Domingo Faustino Sarmiento* (1811 - 1888) — en que el relato de la vida de Quiroga asóciase al medio geográfico en que él actuó — ha conceptuado Jorge Rohde (1) que están vinculados, por su estructura semiépica y por su forma literaria, a la evolución de nuestra novela.

Alrededor de 1880 refloreció el género: por una parte se cayó en el folletín de ambiente rural como manifestación postrera del romanticismo criollo; por la otra, arribaron a nuestra ciudad las doctrinas naturalistas y lograron prender en una generación cuyos hombres, llenos de talento, desperdigaron sus energías intelectuales en mil menesteres diversos.

El folletín de ambiente rural lo cultivó *Eduardo Gu-*

---

(1) «Las ideas estéticas en la literatura argentina», tomo III, Buenos-Aires, 1924.

tiérrez (1853 - 1890), escritor instintivo que hilvanó en prosa descosida los minúsculos lances de gauchos bravos y temerarios. Son las crónicas, casi policiales, de « Juan Moreira », « Juan Cuello », « Pastor Luna », « El Mataco » etc., donde sobresalen las cualidades de un narrador espontáneo que, con argumentos repetidos y gastados, borroneó presurosamente tales historietas. La materia gauchesca diseminada en « Martín Fierro » se adaptó a nuevos moldes en los treinta libros regionales de Gutiérrez. Según asevera Rojas [1], « infundió tan duradera capacidad vital a sus tipos, que éstos se corporizan, pasando al teatro y a la tradición popular ».

Por aquellos años las teorías de Zola reclutaron adeptos entre nuestros escritores. Unos las aceptaron con rigidez excesiva; otros, más afectos al amplio realismo español, hermanaron ambas tendencias en sus obras.

Respondieron al credo naturalista: *Eugenio Cambaceres* (1843 - 1888), cuya principal novela se tituló « Sin rumbo »; *Julián Martel*, que escribió a fines de siglo « La Bolsa », admirable por su plan y factura, y *Manuel Podestá* (1852 - 1918), con « Irresponsable », estudio de índole psicológica.

« La gran aldea », de *Lucio V. López* (1848 - 1884), fué una producción realista en que se describía el Buenos Aires de entonces, cuando comenzaba a entreverse la futura ciudad cosmopolita [2].

Ya en el cuadro de costumbres, ya en el cuento, ya en la novela se singularizaron otros escritores dignos de mención; nombraremos a Miguel Cané, a Eduardo Wilde, a Martín García Mérou, a Lucio V. Mansilla, a José María Cantilo, etc. Son, según la adecuada expresión de Ricardo Rojas [3], « prosistas fragmentarios », sin ese espíritu de continuidad que en el pensamiento y en la obra crea la unidad orgánica del verdadero libro ». De entre ellos, fuerza es separar a *Cané*, cuya preciosa « Juvenilia » ha de valorarse por la flúida gracia del relato y por la

(1) « Historia de la Literatura Argentina », tomo I, Bs.-As., 1917.

(2) Lucio V. López era hijo de Vicente F. López, historiador que según vimos, compuso « La novia del hereje ».

(3) « Historia de la Literatura Argentina », tomo IV.

cálida evocación del recuerdo, y a *Wilde*, humorista originalísimo que debe estimárselo especialmente por sus entretenidos cuadros de costumbres. De los muchos que redactó su pluma retozona, ágil y cáustica, indicaremos como material de lectura los siguientes: «Vida moderna», «Mar afuera», «La carta de recomendación», «Un retrato andariego» y «Antes, mientras y después».

También en el cuadro de costumbres alcanzaron éxitos justicieros *José S. Alvarez*, periodista de la generación de 1880 que popularizó el seudónimo de «Fray Mocho», y otros colaboradores de nuestras revistas semanales que se han contraído a bosquejar ligeros apuntes de la vida bonaerense. En esta labor seminarrativa contamos con un libro excelente, «Glosario de la farsa urbana», que Roberto Gache publicó en 1919.

La novela nacional ha recibido extraordinarios aportes en los últimos años merced a Enrique Larreta («La gloria de don Ramiro» y «Zogoibi»), Angel Estrada («Redención»), Roberto Payró («Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira»), Francisco Grandmontagne («Teodoro Foronda»), Gustavo Martínez Zuviría («La casa de los cuervos» y «Desierto de piedra»), Martín Aldao («La novela de Torcuato Méndez»), Manuel Gálvez («La maestra normal» y «El mal metafísico»), Benito Lynch («Los caranchos de la Florida» y «El inglés de los güesos») y Ricardo Güiraldes («Don Segundo Sombra») (1).

En el cuento ha adquirido legítima nombradía un autor uruguayo residente entre nosotros: Horacio Quiroga (2).

a). — *Cuestionario*

1. **Los orígenes de la novela.**
2. **Diversas especies de novela cultivadas en España durante la Edad Media.**
3. **Contenido del "Quijote".**

(1) La novela argentina que más fama conquistó en los centros intelectuales europeos fué «La gloria de don Ramiro», de Larreta. Es obra de arte y de historia por la bella evocación que allí se realiza, de la España de Felipe II.

(2) Sobre el tópico de este parágrafo incluyó la revista «Nosotros» (Nros. 219-220) un breve y utilísimo estudio de Roberto F. Giusti, «La novela y el cuento argentinos».

4. Los costumbristas españoles de principios del siglo XIX, el renacimiento de la novela con la Fernán Caballero y la novela de aventuras,
5. Benito Pérez Galdós y los novelistas de 1870.
6. La escuela naturalista francesa y "La cuestión palpitante", de Emilia Pardo Bazán.
7. Los modernos novelistas hispanos.
8. La novela en nuestro país desde la época romántica y las narraciones gauchescas de Eduardo Gutiérrez.
9. Algunas tentativas argentinas de novela naturalista.
10. Nuestros actuales novelistas.
11. Argumento del cuadro de costumbres, de la novela y del cuento que el alumno ha leído y estudiado.
12. Los elementos de la novela como especie literaria.
13. Diversas especies de novela.
14. El cuento y sus esenciales características.
15. El cuadro de costumbres, el cuento y la novela como variedades de la prosa narrativa.

b). — *Ejercicios prácticos*

1. Resumir un capítulo de la primera parte y otro de la segunda parte del "Quijote".
2. Trazar un cuadro sinóptico de la novela española del siglo XIX.
3. Componer un esquema general de la novela argentina del siglo XIX.
4. Reseñar el asunto de la novela que el alumno conoce, apuntando las observaciones que ella le ha sugerido.
5. El realismo y el naturalismo en la novela.

CAPÍTULO VII

POESÍA LÍRICA

1. Cuando en el primer capítulo de estas *Nociones* comentábamos «En Nochebuena», de Vicente Wenceslao Querol, dijimos que el autor proponíase transmitirnos las emociones que entonces embargaban su ánimo. Agregábamos que, si bien se intercalaban en la obra ciertos pasajes descriptivos, casi no podía el lector sintetizar su sencillo argumento. Es que lo que allí importaba era sólo «la expresión de los afectos del poeta», resumidos en la siguiente estrofa:

> ¡Padres míos, mi amor! ¡Cómo envenena
> las breves dichas el temor del daño!
> Hoy presidís nuestra modesta cena,
> pero en el porvenir... yo sé que un año
> vendrá sin Nochebuena.

Las composiciones como la mencionada, en las cuales prepondera *lo subjetivo y personal*, llámanse líricas.

2. En el subsiguiente curso de «Historia de la Literatura», el alumno aprenderá que los estudios recientes de Marcelino Menéndez y Pelayo, de Adolfo Bonilla y San Martín y de Ramón Menéndez Pidal comprueban el nacimiento tardío de la lírica española, que en la península inicia sus balbuceos durante el siglo XIII, y no precisamente en lengua castellana. Su aparición es bien posterior a la épica, acaso porque ésta corresponde, en cualquier grupo social, a los primitivos períodos de lucha, y la lírica, en cambio, — por ser manifestación de lo íntimo, a veces obscuro e informe — no despunta sino cuando, encalmada la acción guerrera, hay tranquilidad suficiente para indagar lo que palpita en el propio corazón.

Las más antiguas obras líricas hispanas se agrupan hoy en cancioneros gallego-portugueses del siglo XIII, los cuales se continúan en el siglo XV con el cancionero gallego-castellano de Baena ([1]). Desde aquellos lejanos orígenes hasta los días actuales ha cosechado España una cuantiosa producción lírica, la que — según es comprensible — adoptó diversidad de asuntos, estilos y metros en consonancia con el gusto reinante en cada época. Abundante fué en los siglos XVI y XVII, menos numerosa y más rígida y académica en el XVIII, para luego emanciparse otra vez de modelos y preceptos gracias a la revolución romántica.

3. Repasemos brevemente la lírica española de la centuria anterior.

Ya sabemos que hasta 1830 no se impuso allí el romanticismo y que los seis lustros iniciales del pasado siglo pertenecieron a la agonizante escuela neoclásica. Ella contó, no obstante, con una prócer figura, la de *Manuel José Quintana* (1772-1857), escritor grandilocuente que se reveló también en la dramática, en la crítica literaria y en la historia. Por su larga vida, por el tema habitual de sus principales obras, por la entonación que en ellas impera, se nos muestra este autor en el justo punto de intersección de dos eras literarias: una, fría en la inspiración y escrupulosa en la forma idiomática: otra, bullente en la creación intelectual y descuidada en el estilo.

Con razón valedera se ha calificado a Quintana de « poeta civil ». Cantó en versos, usualmente endecasílabos y heptasílabos, henchidos de fuerza declamatoria, dos motivos esenciales de su vena lírica: el amor a la patria y la fe en la libertad, el progreso, la civilización, ideas capitales de aquel tiempo.

Estímase como la más cálida de sus odas ([2]) la titulada

---

(1) Quien quiera estudiar este tópico puede recurrir al prólogo que *Menéndez y Pelayo* compuso a la « Antología de poetas líricos castellanos » (Madrid, 1890), a la advertencia liminar de *Bonilla y San Martín* en su « Antología de poetas » (Madrid, 1917) y al trabajo de *Menéndez Pidal* sobre « La primitiva poesía lírica española » (en « Ensayos literarios », Madrid, 1920).

(2) La « oda » es una especie lírica en que predomina el entusiasmo.

« A España, después de la revolución de marzo », que comienza:

Qué era, decidme, la nación que un día
reina del mundo proclamó el Destino,
la que a todas las zonas extendía
su cetro de oro y su blasón divino?

Menéndez y Pelayo le consagró un sesudo trabajo (¹) en el que estampó su juicio definitivo al afirmar que « por la sola virtud de su estro poético y de su alma ardiente y vigorosísima se levanta de tal modo sobre el vulgo de los poetas de su siglo, y de tal modo los obscurece y deja en la sombra, que colocado entre dos centurias, parece, a la vez que el testamentario de una época que fenece, el heredero y el nuncio del nuevo sol que se levanta en el horizonte ».

Cuando este gran escritor de transición empezó a declinar, penetraba en España el romanticismo, impelido por un núcleo de literatos que prepararon el terreno a fin de que la fresca simiente pudiese fructificar en seguida; se los ha considerado como a precursores de este movimiento renovador en las letras hispanas.

Y en verdad que ningún género mejor que éste se prestaba para que en él prendiera la ideología romántica, ya que, al analtecer la « libertad artística », favorecía el desarrollo de lo individual, que es, de suyo, el germen del lirismo. Ninguna regla merecía ser acatada; a nadie debía imitarse. Estos postulados negativos, que echaban por tierra las inflexibles doctrinas neoclásicas, alentaron — según puede adivinarse — la libérrima tarea de los poetas, muy propensos a hablar constantemente de sí mismos, y a hacer de sus afanes, desvelos y aflicciones los tentadores argumentos de sus poemas líricos.

Aparte de ello, un sentimiento, más fingido que real, el del dolor, filtróse en todas las obras de aquella cofradía literaria, siempre deseosa de simular desasosiego y pesimismo. Semejante ausencia de sinceridad produjo en sus adeptos actitudes convencionales, ya de amargura recon-

(¹) En « Estudios de crítica literaria », quinta serie, Madrid, 1908.

centrada, ya de cruel desesperanza, y así buena cantidad de poesías románticas distinguiéronse por un efectismo enfermizo, apesarado y llorón. Se rodó aceleradamente hacia el frenesí sentimental, y la manía no sólo dominó en la lírica sino que — como vimos — contagióse a la novela y — según veremos — contaminó al teatro.

Las notas distintivas del romanticismo español quedaron fijadas en el capítulo IV de este libro ([1]). Indiquemos ahora qué líricos en dicho país representaron mejor la nueva estética.

Ninguno, quizás, con más exactitud que *José de Espronceda* (1808 - 1842), debido a la complejidad de su inquieto espíritu, a la compenetración con la época en que le tocó actuar y a su turbulenta existencia que, ante los ojos de los conterráneos, hicieron de él un héroe casi novelesco. Cierto es que la superstición popular se gozó en motejarlo de calavera, de ateo y de revolucionario, pero un examen más circunspecto de su biografía ha demostrado que en todo ello hubo mucho de falaz exageración. Basta leer la documentada monografía de José Cascales Muñoz ([2]) para convencerse de que aquellas apreciaciones fueron, en parte, infundadas.

Lo indudable es que la producción de Espronceda fué manifestación harto clara del romanticismo peninsular con sus cualidades y defectos consubstanciales. Hasta la imitación del poeta británico Byron, que tentó con pueril empeño, prueba cuánto hubo de prestado y de postizo en la escuela que allí entonces se iba aclimatando.

Escribió alguna novela sin importancia y tres ensayos escénicos carentes de mérito. Pasó, al contrario, a la historia literaria gracias a sus poemas mayores «El estudiante de Salamanca» y «El Diablo Mundo» y a sus composiciones líricas.

El segundo canto de «El Diablo Mundo» — sin conexión aparente con el resto de la obra — titúlase «A Teresa», y es bellísimo ejemplo de elegía amorosa ([3]). Entre sus

---

[1]) No estará de más revisarlo ligeramente para entender sin dificultades la evolución poética del siglo XIX.

([2]) «José de Espronceda; su época, su vida y sus obras», Madrid, 1914.

([3]) La «elegía» es una especie lírica en que domina la tristeza.

poesías subjetivas debemos mencionar: «A Jarifa en una orgía», «El reo de muerte», «Canción del pirata», «El canto del cosaco», etc.

La exaltación de la libertad humana, la desilusión por todo lo terreno y la acerba crítica de la maldad social constituyeron los temas que, comúnmente, bordó en sus estrofas. Fué un versificador fácil y de afinado sentido musical.

Bonilla y San Martín ha dicho que en él se encuentra la cuádruple raíz del romanticismo: «La *duda* como primer principio de pensamiento; el *dolor,* como realidad positiva de la vida; el *placer,* como ilusión del mundo; la *muerte,* la negación de la voluntad de vivir, como solución de todos los problemas» ([1]).

El día en que Larra bajó al sepulcro, recibió extraño bautismo literario otro poeta del siglo XIX que había de descollar muy luego en la épica, en la dramática y en la lírica: *José Zorrilla* (1817 - 1893).

Imaginación potente, escaso pensamiento y raudal incontenido de palabras fueron los rasgos peculiares de tan eximio escritor. Exaltó el sentimiento patriótico y la fe católica. Su estro tendió hacia la poesía narrativa; dió, además, al teatro hispano algunas piezas que obtuvieron en su hora sonados triunfos. Como épico celébranse especialmente sus leyendas, y, entre ellas, las tituladas «A buen juez mejor testigo» y «Margarita la Tornera». Estos poemas — que tanto complacían a los románticos por su fondo histórico — inspirábanse en la Edad Media, y el fecundo talento del autor supo vestirlos y adornarlos con las galas de su poderosa fantasía.

Se ha discutido la capacidad lírica de Zorrilla. Unos la afirman con ilimitado entusiasmo; otros la niegan sin distingos ni dudas. Semejante entredicho proviene, acaso, de que lo verdaderamente individual, sus genuinas inclinaciones, hallaron, por rareza singular, más cómoda salida en los trabajos épicos que en aquellos personales e íntimos. Allí es donde alcanza mayor perfección, fundiéndose los afectos

---

([1]) Cita de Hurtado y González Palencia en «Historia de la Literatura Española», 2.ª edición, Madrid, 1925.

del poeta con los de su propio pueblo. Por ello en vida se lo proclamó el « vate nacional ».

« Vigilia » « Indecisión », « Las hojas secas », « La siesta », etc., son, en su fértil bibliografía. composiciones líricas dignas de recordarse.

También alardeó de fervoroso romántico *Juan Arolas* (1805-1849), quien — aun vistiendo el hábito escolapio — publicó poesías amatorias, orientales y caballerescas. A ellas sumó otras de tinte religioso.

Empujado por la misma corriente literaria escribió *Nicomedes Pastor Díaz* (1811-1863) muchas composiciones que agradaron en su época por la ternura melancólica que en ellas campeaba.

Omitiendo la enumeración de otros poetas menores — a fin de no convertir en seco catálogo este libro escolar — llegamos al comedio del siglo XIX en que, ya algo serenado el romanticismo, dan a luz sus obras varios ingenios peninsulares. De entre ellos seleccionaremos los siguientes:

Gabriel García Tassara (1817-1875), a quien no es posible afiliar a ninguna capilla literaria por el ponderado equilibrio de su inteligencia. Escribió versos un tanto oratorios, muy celebrados entonces.

Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881), autor de dramas mediocres y de leyendas enderezadas a adoctrinar al lector. Redactó muy delicadas «Elegías»; fué menos afortunado en sus «Sátiras» ([1]).

Juan Martínez Villergas (1816-1894), se distinguió en la poesía festiva, mofándose agresivamente de hombres y costumbres. Publicó epigramas ([2]) y letrillas de innegable sabor castizo.

José Selgas (1822-1882), prosista intencionado y ameno en sus apuntes de crítica social, sobresalió en la lírica por la finura del sentimiento y por la agradable forma en que supo verterlo ([3]).

Para rematar esta incompleta nómina de los escritores

([1]) La «sátira» es una especie lírica en que prevalece la indignación, ora reprobatoria y grave, ora juguetona y risueña.

([2]) Es el epigrama una breve especie lírica de carácter satírico dedicada a comentar, con dejo burlón, algún hecho o persona.

([3]) Mi padre le dedicó un estudio, impreso en Bs.-As., 1916.

que se destacaron en el género subjetivo dentro de España en la centuria anterior, hemos de consignar los nombres de quienes agregaron cierta hondura filosófica a la expresión de sus primordiales afectos. Tales poetas han sido calificados de «trascendentales» en virtud de la circunstancia antedicha.

Atemperado el turbión romántico, ya vimos que García Tassara, Ruiz Aguilera, Martínez Villergas, Selgas y algunos más encarnaron la segunda fase de dicha escuela. Tal evolución se superó después, y apareció — todavía con relativo tinte romántico — una poesía más reflexiva, más repleta de ideas. Fueron sus egregios cultivadores Campoamor, Núñez de Arce y Bécquer.

Antes de referirnos a ellos será juicioso mencionar a una poetisa gallega, *Rosalía de Castro* (1837-1885), que editó un volumen de versos castellanos, «En las orillas del Sar».

Dió en él una impresión del bello paisaje de su tierra natal. Sus plácidas estrofas son de entonación elegíaca, y a veces resalta, teñida de vaguedad, la triste nota romántica; véase:

Yo no sé lo que busco eternamente
en la tierra, en el aire y en el cielo;
Yo no sé lo que busco; pero es algo
que perdí no sé cuándo y que no encuentro,
aun cuando sueñe que invisible habita
en todo cuanto toco y cuanto veo.

Ramón de Campoamor (1817-1901) inicióse en las huestes que capitaneaba Espronceda. Las abandonó luego, y surgió así su definitiva manera de componer, reflejada en un atrayente tomito que se tituló «Poética». Allí suministró al público la teoría de las especies literarias que echó a circular por el mundo bajo los rótulos de «doloras», «humoradas» y «pequeños poemas». Del nutrido conjunto de las primeras copiamos ésta:

La reina que enloquecía
por don Felipe el Hermoso,
la tumba al ver de su esposo,

«¡Todo está allí!», se decía.
Sus restos exhumó un día,
mas nada allí vió; y así,
en vez del «todo está allí»,
desde tan triste ocasión,
señalando el corazón,
decía: «¡Todo está aquí!»

Conózcase ahora una humorada:

Todo en amor es triste;
mas, triste y todo, es lo mejor que existe.

El propio forjador de estos moldes estróficos los definió a su modo: «Dolora — escribió — es una composición poética en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica». Al referirse a la «humorada» explicó que en ella «prepondera la tendencia cómico-sentimental que se entiende por humorismo», y cuando trató de los «pequeños poemas» aseveró — algo imprecisamente — que eran «doloras amplificadas». Campoamor aparece de esta suerte ante la posteridad ideando por sí, sin ajenos préstamos, la estructura formal de sus diversas expansiones líricas; es decir, preparando la esencia y fabricando, asimismo, el vaso en que la deposita.

Sus obras teatrales tuvieron menguado interés escénico. Entre los «pequeños poemas» logró enorme difusión «El tren expreso».

Campoamor acertó a ver irónicamente los contrastes. Fué un descreído, amable y retozón, que glosó todo lo humano y lo divino sin casi asustar a los cachazudos burgueses de su patria; hubo, sin embargo, bajo la cáscara de su tonillo inocente, un escepticismo roedor y travieso, muy del agrado de su gran amigo Valera.

Los «cantares» campoamorinos son de origen plebeyo; él los ennobleció con arte, pero con arte llanísimo, pues el estilo de toda su producción poética es de una sencillez encantadora.

Gaspar Núñez de Arce (1834-1903) fué un poeta galano que versificó con habilidad excepcional e impecable. Por

razones políticas cantó «la libertad»; por preocupación religiosa cantó «la duda». Se consideró escritor muy de su siglo cuando dijo: «la poesía, para ser grande y apreciada, debe pensar y sentir, reflejar las ideas y pasiones, dolores y alegrías de la sociedad en que vive; no cantar como el pájaro en la selva, extraño a cuanto le rodea, y siempre lo mismo».

Sus «Gritos del combate» le dieron vasto renombre. Otras composiciones, como «El vértigo», «Ultima lamentación de Lord Byron» y «La visión de Fray Martín» granjeáronle a fines de siglo una reputación intelectual muy sólida y justa. En nuestros días, si bien agrada al oído la rotundidad de su estrofa, sonora como tambor marcial, se nos antoja un tanto ampulosa la forma literaria que a ella le es peculiar.

«El haz de leña», drama histórico, fué su mejor obra escénica.

4. Menos adoctrinadores que los de Campoamor y menos cadenciosos que los de Núñez de Arce fueron los versos de *Gustavo Adolfo Bécquer* (1836-1870). Ello no obstante, para la crítica de hoy tiene este célebre vate sevillano, en el género de su preferencia, más elevada jerarquía intelectual que los antedichos. Los aventajó en la cálida intensidad de su sentimiento, en la nítida expresión directa de sus estados emocionales y en la diáfana tersura de su estilo. Se lo ha juzgado como el lírico español de más talla dentro del siglo anterior.

La vida de este escritor fué desventurada desde su infancia, pues a los nueve años quedó huérfano. Recogido entonces por doña Manuela Monahay, se albergó en casa de ésta por otros varios, que supo aprovechar cumplidamente en la lectura de autores latinos, ingleses, franceses e iberos. A los diecisiete de edad marchó a Madrid, en cuyas sórdidas casas de pensión habitó obscuramente el futuro cantor de las golondrinas. A la vocación por la poesía, sumó su gusto por la pintura y su interés por la música. Sin embargo, las ineludibles urgencias cotidianas obligáronlo a aceptar un empleo modesto y, más tarde, le forzaron a ejercer el periodismo.

Casó con mujer que — al decir de sus conocidos — no logró entenderle. Tal circunstancia agravó su amargura afectiva e hizo que reconcentrara en un hermano suyo, Valeriano, pintor de mérito, la rebosante cordialidad de su espíritu. Fallecido éste en septiembre de 1870, no tardó Gustavo Adolfo en seguir la ruta hacia el reposo eterno.

Desde las funciones burocráticas que hubo de desempeñar hasta sus andanzas por las redacciones periodísticas — donde en más de una ocasión, como en « El Contemporáneo », de Madrid, improvisó el mísero lecho nocturno —; desde su bohemia sin teatralidad hasta los viajes por ciudades españolas de segundo orden — Avila, Soria, Segovia, etc. —, aquella magra figura de poeta, que coronaba el cabello ensortijado y en cuyo rostro perfilábase el fino bigote retorcido y la breve perilla, matizó su eterno peregrinar con episodios, ora graciosos y hasta grotescos (su prisión en Toledo, verbigracia), ora desagradables y espinosos (su cesantía en la Dirección de Bienes Nacionales, por ejemplo).

Pobreza física y estrechez económica diéronse a perseguir, hermanadas, a este hombre de alma cándida. Ramón Rodríguez Correa, que fué uno de sus leales camaradas, aseguró que « cada escrito suyo representa, o una necesidad material o el pago de una receta » ([1]). La áspera adversidad actuó así de maestra despiadada, y ella explica, conjuntamente con otros factores familiares y sociales, la quejumbre sincera que, de continuo, destila su labor artística.

No hay que olvidar, en efecto, que la cultura literaria e histórica de nuestro autor habíase asentado sobremanera con las lecturas juveniles; que por su venas corría sangre germana (de Alemania era oriunda la abuela paterna); que comenzaba a producir cuando soplaba todavía en el ambiente madrileño el vendaval romántico. Los antecedentes enunciados aclaran el buen gusto de que invariablemente hizo gala, las posibles reminiscencias que del lírico tudesco Enrique Heine (1799-1856) han sido rastreadas en sus es-

(1) Prólogo a « Obras de Gustavo A. Bécquer », 2a. edición, tomo I, Madrid, 1877.

trofas ([1]), la tristeza que en ellas impera, la simplicidad de la forma métrica y la flúida sencillez del vocabulario.

Al morir Bécquer, sus amigos reunieron en dos volúmenes los escritos de más entidad, antes desperdigados en diarios y revistas. En ellos dieron cabida a dieciocho «leyendas», en prosa, a nueve «cartas» literarias datadas en el Monasterio de Veruela — cercano a Zaragoza —, a varios «artículos» menores y, por último, a setenta y seis «rimas». Algo, quizás mucho, quedó perdido a la sazón en las hojas volanderas de los periódicos, hasta que en estos años postreros se llevó a cabo una segunda revisión más metódica, y salieron a luz las recientes «Páginas desconocidas» ([2]). Con tal obra vindicatoria resulta acrecentado el prosista, pero ella poco añade al lírico insigne; éste nos interesa aquí.

Las «rimas» son ensayos poéticos de cortas dimensiones. En cada una de ellas, Bécquer da expresión al estado emotivo que lo embarga. A veces intenta definirse, como en la rima II. En otras oportunidades son sus sentimientos, momentáneos o permanentes, los que lo incitan a escribir.

Si recorremos la colección con el oído atento a las quejas en que prorrumpe, observaremos que la intimidad comunicativa de su espíritu trasciende página tras página. Son tan confidenciales sus versos que sería hacedero describir, a través de ellos, las características morales y mentales del autor.

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul;
¿qué es poesía?... ¿Y tú me lo preguntas?...
Poesía... eres tú.

Nada y mucho es esta rima XXI. Gustándola de nuevo, recomponemos el cuadro: junto al poeta, su amada. Ante la ingenua interrogación de ésta, desborda el sentimiento

([1]) Un escritor de aquella época, Eulogio Florentino Sanz, tradujo quince composiciones de Heine que se insertaron en «El Museo Universal», revista en la cual colaboraba Bécquer. Presumible es que éste las leyera y que sufriera su natural influencia, mas entre la poesía irónica del alemán y la resignada del español media bastante distancia.

([2]) Tres tomos de la Editorial «Renacimiento» (sin fecha). La recopilación débese a Fernando Iglesias Figueroa.

amoroso, y así aquel instante, acaso fugitivo, queda encerrado en cuatro líneas inmortales.

En el pecho de Bécquer, según es sabido, anidó una pasión que jamás pudo manifestar a quien la provocaba. La inspiró Julia Espín, hija de un profesor del conservatorio, a la cual solía ver en el balcón de su casa cuando, en compañía de Julio Nombela, paseaba por las callejas de Madrid. Alguien — cuéntase — quiso presentarle a la musa de sus desvelos, mas el enamorado rimador evitó el encuentro amparándose en su raída vestimenta.

Varias mujeres, reales o imaginarias ([1]), desfilan ante el lector curioso; léanse las rimas que llevan los números XII, XIII y XXV (La XIII debe relacionarse con la XXI).

El amor señorea su iniciación poética hasta que éste, paulatinamente, va convirtiéndose en dolor profundo. La mujer a quien quiso, es mudable, «altanera, vana y caprichosa» (rima XXXIX); en otro pasaje la califica aún con más dureza (XXXIV), hasta que, por fin, llega a extirpar aquel cariño inmenso (XLVIII),

como se arranca el hierro de una herida...

La decepción sufrida lo conduce, al principio, a un escepticismo plácido — que antes apuntaba como simple «duda» (VIII) — y que luego se sistematiza en la rima LI; de semejante situación espiritual pasa, sin largo tránsito, al pesimismo que reflejan, entre otras, sus rimas XXXV, XLII, XLIII, LVI y LX hasta culminar en la rima LXIX que dice:

Al brillar un relámpago nacemos,
y aun dura su fulgor cuando morimos:
¡tan corto es el vivir!
La gloria y el amor tras que corremos
sombras de un sueño son que perseguimos:
¡despertar es morir!

([1]) De la «Introducción» a sus obras es el párrafo siguiente: «Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido. Mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales».

La negación de la vida, aquí insinuada, aparece también en las rimas XXXVII, LXVI, LXXIII y LXXVI, por manera que en este lírico puro laten amor, dolor y muerte como sentimientos primarios y esenciales. De ellos arraiga más hondo el amor, ya que él es en su alma el que despierta los restantes con sus habituales intervalos de escepticismo frío y de acre pesimismo.

La sinceridad de Bécquer contrasta con la doliente cantilena romántica que lo había precedido, muy gustosa de emplear a granel los artificios retóricos entonces en uso. La producción artística que acabamos de rever solo luce cierto tolerable romanticismo en la carencia de un plan general para distribuir las rimas, en el léxico fácil que utiliza el autor y en la versificación personalísima, la cual huye de la consonancia y recurre a metros diferentes. Todo ello mostraba el evidente despego del autor por las envejecidas normas neoclásicas.

Mas si aquel plan faltaba en la distribución de las rimas, no puede aseverarse otro tanto con respecto a la disposición interna de cada una de ellas, que pareciera responder a un previo bosquejo trazado con cuidado meticuloso. Así las comparaciones en que se complace están gradualmente escalonadas, y para comprobarlo bastará examinar la rima III, dividida, a nuestro modo de vér, en tres porciones.

La primera de ellas consta de ocho estrofas, de cuatro versos las siete primeras y de cinco la última; nos define la «inspiración». El autor la parangona con un «sacudimiento extraño que agita las ideas», con el «murmullo que en el alma se eleva y va creciendo», con las «deformes silüetas de seres imposibles», etc.

En la segunda repítese el recurso con estricto paralelismo; mediante otras ocho estrofas, de cuatro versos las siete primeras y de cinco la última, nos define la «razón», que es la «gigante voz que el caos ordena en el cerebro», una «brillante rienda de oro», un «hilo de luz que en haces los pensamientos ata», etc.

En la tercera se reunen los dos conceptos, inspiración y razón, en cuatro versos finales:

> Con ambas siempre en lucha
> y de ambas vencedor,
> tan sólo el genio puede
> a un yugo atar las dos.

La exacta simetría de la primera y segunda porciones percíbese con mayor claridad en las estrofas octava de una y otra, ya que se constituyen con cinco versos, dos de ellos asonantes.

Esto en cuanto al contenido.

En lo relativo a la métrica, ha de establecerse que la primera estrofa se liga a la segunda únicamente por la asonancia de sus cuartos versos; la tercera a la cuarta de modo análogo, y así sucesivamente en las dos porciones. Además, el quinto verso de la octava estrofa es asonante con el cuarto de la misma (y, por consiguiente, con el cuarto de la séptima), y la asonancia final de ambas porciones prodúcese en *o*. Las palabras correspondientes son «volador», «creador», «inspiración», «atracción», «vigor» y «razón». En la porción tercera se respeta idéntica asonancia en los versos pares («vencedor» y «dos»).

El poeta aplicó el postulado de la libertad métrica, enseña del romanticismo, pero ideó a la vez una arquitectura especial para sus rimas, la que, bien contemplada, es un visible elemento clásico.

Dentro de la lírica española del siglo XIX, fué Bécquer un escritor independiente, cuya poesía, colmada de imprecisión y de misterio, sugiere — más que transmite — sus tranquilos procesos emocionales.

La reiteración de ciertas palabras o de determinados giros (rimas IV, V, XII, XXIV, XXV, etc.) y el encadenamiento de símiles, cuya trabazón lógica salta a la vista (rimas II, III, XV, XXIV, XLI, LII, etc.) son sus procedimientos técnicos más corrientes que, a veces, hasta se amalgaman y funden dentro de una misma composición poética.

Las imágenes becquerianas distínguense por su vistosidad y coherencia:

> Es tu boca de rubíes
> purpúrea granada abierta
> que en el estío convida
> a apagar la sed en ella.

Tales imágenes hicieron ulteriormente carrera dentro de las letras hispanas y fecundaron a otros escritores de estro menor. Las lágrimas, desde aquella fecha, fueron invariablemente «gotas de rocío», las golondrinas resultaron «obscuras» en todos los casos, el sol «hirió» siempre la espuma cuando ésta saltaba «al golpe del remo»...

Casi desconocido mientras arrastró su triste existencia, empezó a hacérsele justicia no bien bajó al sepulcro. Se paladearon sus leyendas, entre las cuales sobresalen «La ajorca de oro». «El rayo de luna», «El Cristo de la Calavera» y «El Miserere»; popularizáronse sus rimas y rodaron de salón en salón, declamadas ante auditorios propensos al éxtasis; mas luego, en nuestro jactancioso siglo XX, fué de buen tono despreciar al excelso poeta, estimándolo anticuado y conceptuando que su producción era en extremo romántica. Ni lo uno ni lo otro, felizmente. La obra de Bécquer es de un valor lírico indiscutible y tiene asegurada su permanencia en la literatura castellana. A pesar de que sus composiciones fueron tan gastadas por fatuos recitadores de oficio, ellas conservan perennemente su hálito artístico: tal es la virtud poética de que están henchidas.

5. Así como Manuel José Quintana observó desde sitio eminente la iniciación romántica española sin contribuir a ella, así un argentino discípulo suyo, *Juan Cruz Varela* (1794-1839), asistió entre nosotros a los primeros pasos que dió aquella escuela literaria, sin compartir sus principios estéticos, antes bien contraponiéndoles los ideales neoclásicos que nutrieron su firme cultura.

Ensayos épicos de la juventud dieron alas al fogoso poeta civil, que se reveló más tarde cantando nuestra revolución emancipadora al estilo de los escritores peninsulares del

siglo XVIII. El teatro nacional débele — lo corroborará el próximo capítulo — algunas obras importantes. Tuvo destacada actuación en la época de Rivadavia.

Léase su bella composición « De mi muerte », que respira sereno clasicismo pagano:

Ora benigno me dilate Jove
estos momentos que llamamos vida,
ora le plazca que el presente sea
mi último día;

bien me acostumbre la dolencia larga
a ver de lejos que la muerte llega,
bien como rayo que improviso hiere,
súbito venga;

ya me arrebate del festín alegre,
entre los brindis del ligero Baco,
ya cuando a solas de mi patria lloro
triste los hados;

sin que me aflija roedora duda
bajaré impávido a la eterna noche
y las riberas pisaré tranquilo
del Aqueronte.

Dice Calixto Oyuela (1) al situarlo dentro de nuestra evolución literaria: « Con Varela, la escuela neoclásica franco-española, que pareció condensar todas sus restantes fuerzas para darnos en él al único poeta y verdadero hombre de letras de la revolución, desaparece para siempre. En los últimos años de su vida el Romanticismo surgía ya en torno suyo ».

La nueva corriente, según sabemos (2), nos llegó de Francia por conducto de *Esteban Echeverría* (1805-1851). Impregnado de las doctrinas allí en auge, aspiró a aplicarlas en sus proyectados libros. Tuvo que adiestrarse para escribir en verso, y de tal aprendizaje lento fueron fruto, entre

(1) « Antología poética hispano-americana », tomo I, Bs.-As., 1919.
(2) Veáse el capítulo IV de estas *Nociones*.

otros, su colección lírica «Consuelos» y el poema «La cautiva», germen de nuestra épica gauchesca. Sus cualidades de teorizador son superiores a la inspiración que alentó en él. Rojas conceptúa que, a pesar de la abundante producción de Echeverría, éste «no ha conseguido modelar una sola estrofa perfecta», por padecer «de excesiva reflexión en sus propósitos y de locuacidad o balbuceo en su lenguaje» (1). Contemplado, sin embargo, dentro del medio en que se formó, asombra, ya por la valentía, ya por la ternura que vuelca en sus composiciones.

De más vuelo y de mayor vehemencia que Echeverría fué *José Mármol* (1817-1871), quien bebió en las fuentes del romanticismo español de Espronceda y de Zorilla. Escribió «Armonías», «El Peregrino», etc. Compuso poemas contra Rosas, inflamados de odio al tirano. «La noche obscura» es una de sus mejores poesías; he aquí un fragmento:

Señor, yo te comprendo; tu espíritu divino
por la creación derramas en hálitos de amor:
la luz, la noche, el viento, la mar, la rosa, el pino,
el hombre y el insecto, todo eres tú, Señor.

Señor, yo te comprendo; te siento entre mí mismo;
te miro en una gota del llanto matinal;
te encuentro de estos mares en el obscuro abismo;
te gozo en las delicias del beso maternal.

Te siento en mi conciencia, te toco entre las flores,
te escucho cuando ruge la ronca tempestad;
te veo cuando asoman los plácidos albores;
y ante tu faz me postro bajo esta obscuridad...

Aunque algo incorrecto en la forma, fué Mármol un escritor de imaginación potente y de suelta versificación. Temas civiles y motivos amorosos tentaron su lira. La novela «Amalia», antes recordada, le conquistó vasta notoriedad. Sus luchas contra la dictadura, a semejanza de Echeverría, lo destacaron como figura de relieve en la fuerte generación de los proscriptos.

---

(1) «Historia de la Literatura Argentina», tomo III. Bs.-As., 1920.

Dentro del romanticismo criollo, pero sin las estridencias de la primera hora, dióse a conocer *Juan María Gutiérrez* (1809-1878), prosista erudito que, a intervalos, cultivó la lírica con sereno fervor. En su único tomo de «Poesías» nótase la influencia de la literatura ibera del siglo de oro y también ciertas reminiscencias del autor del «Canto a Teresa». Extraordinaria popularidad ha alcanzado en nuestro país su composición «La bandera de Mayo».

Más tarde reapareció de nuevo la escuela de Víctor Hugo tras la musa sonora y vibrante de *Olegario V. Andrade* (1841-1882). Dominó éste la técnica de la versificación con notoria maestría, y gracias a ella lograron rápida difusión «El nido de cóndores», «Prometeo», «Atlántida», «El arpa perdida», «San Martín», etc.

Menos verboso que Andrade y, por ende, más confidencial fué *Ricardo Gutiérrez* (1836-1896), que dió a la estampa varios poemas («Lázaro», «La fibra salvaje», etc.) y, además, sus expansiones líricas bajo los títulos de «El libro de las lágrimas» y «El libro de los cantos». Poeta cristiano y triste, brindó a sus lectores, sin exquisiteces de vocabulario, algunos trabajos como «El misionero», «La hermana de caridad» y «La oración», que resaltan por la noble emoción en ellos contenida. Del último citado es esta estrofa:

Todo en la tarde a la oración levanta,
todo en el alma universal se anida,
y la creación, en éxtasis caída,
como arpa eolia su plegaria canta.

El romanticismo, al perder sus exageraciones iniciales, entró en una segunda fase más fecunda por la superior calidad de su cosecha. Quienes representaron la aludida evolución son colocados, por unos en las filas donde Echeverría fué primer jeje; por otros, en una desviación de la ruta que los acerca después a los senderos del clasicismo. Basta decir que se trata de poetas eclécticos ([1]), en los cuales perdura, aunque amortiguado, el soplo romántico

(1) Llámase ecléctico al que trata de conciliar doctrinas extremas por medio de soluciones que aceptan postulados de cada una de ellas.

de comienzos de siglo. Mencionaremos, entre ellos, a Guido y Spano y Obligado.

Carlos Guido y Spano (1827-1918) fué elegante prosista y lírico, inclinado a cantar cálidamente asuntos civiles y escenas familiares. Cinceló el verso con esmerada delectación. Como crítico teatral gozó de autoridad merecida. Entre sus obras líricas recuérdanse elogiosamente: «Myrta en el baño», «Nenia», «At home», «Al pasar», «En los guindos», etc.

Rafael Obligado (1851-1920), artista de sobresalientes dotes, se inspiró en nuestra llanura del litoral para componer sus bellos poemas. Así impuso el soberbio «Santos Vega», magnífico trabajo épico que honra a la literatura argentina. Fué menos feliz en sus odas «A Echeverría» y «América»; en cambio, vertió el sentimiento de modo magistral en «Las quintas de mi tiempo». Su preciosa poesía «En la ribera» — joya del parnaso nacional — comienza así:

Ven, sigue de la mano
al que te amó de niño;
ven, y juntos lleguemos hasta el bosque
que está en la margen del paterno río.

¡Oh, cuánto eres hermosa,
mi amada, en este sitio!
Sólo por ti, y a reflejar tu frente
corriendo baja el Paraná tranquilo.

Para besar tu huella
fué siempre tan sumiso,
que, en viéndote llegar, hasta la playa
manda sus olas sin hacer rüido.

La generación de 1880 contó otros líricos de menor altura, entre los que mentaremos a *Carlos Encina*, influído por la escuela naturalista, *Gervasio Méndez* y *Diego Fernández Espiro*, ambos románticos, doliente aquél y ardoroso éste.

Un escritor muy discutido en vida y a quien, ya muerto, juzgan los críticos con discordante criterio, fué *Pedro B.*

Palacios (1854-1917), que divulgó el seudónimo de « Almafuerte ». Su poesía dedicóse a glosar temas bajos, envueltos en vaguísimo y raro misticismo. Las expresiones que emplea son rudas y hasta soeces, aunque, de tanto en tanto, algún giro inesperado muestra la pujanza de su intermitente inspiración.

A la nómina anterior debe añadirse el nombre de *Calixto Oyuela,* escritor de depurado gusto, quien — en medio de las grotescas modas del día — encarna un saludable retorno al clasicismo español. La polémica que en 1885 sostuvo con Rafael Obligado acerca del verdadero carácter de la poesía argentina, ofrece singular interés para el estudioso de nuestros problemas literarios.

6. El romantismo — acaba de verse — no se resignó a morir prontamente en Europa y en América. Adormecióse durante algún lapso, mas luego, sin el vigor de otrora, resucitó aquí y allá para volver, de nuevo, a aletargarse. Sus cenizas no estaban aún apagadas cuando otras escuelas se encargaron de irlas ahogando.

Engendróse en Francia el movimiento renovador a partir de 1860, cuando cundió el hastío por los modelos románticos, en exceso sentimentales, y cuando el huracán naturalista, aplebeyando la novela y el teatro, amenazaba agostar también la lírica.

Los autores románticos preocupáronse del fondo de la obraartística y despreciaron la forma; así se empobreció el vocabulario y la rima hízose monótona. Por otra parte, la tendencia estética de Zola y los suyos empujaba en la épica y en la dramática hacia creaciones de índole social y docente. El arte se supeditaba a la idea.

Extremados ambos criterios — de estilo el primero y de contenido el último — produjose a poco andar la reacción inevitable, no sin que en varios países convivieran la literatura realista-naturalista con la que se denominó «parnasiana » en sus primerizos pasos.

Catulo Mendès, joven poeta galo, fundó una publicación, la « Revista fantasista », en la cual colaboraron Gautier, Banville, Baudelaire, etc., y que vino a ser sólo el anticipo del « Parnaso contemporáneo », en cuyas páginas adquirió

consistencia el novísimo grupo de escritores. Allí se repitieron Mendès, Gautier, Banville y Baudelaire, a los cuales sumáronse Leconte de Lisle, Heredia, Coppée y otros. Se incorporaron después Verlaine y Mallarmé a aquel cenáculo, el cual — debido al título de su periódico — llamóse « parnasiano » ([1]).

En contraposición a las teorías hasta entonces aceptadas se proclamó la de « el arte por el arte ». Gastado ya el tono confidencial de los románticos, debía entrarse por una vía de menos expansión subjetiva. Mendès proclamó: « Nada de sollozos en el canto del poeta ». Era menester aparentar frialdad y decoro, alcanzar la « impasibilidad » absoluta, cima del arte, y de ahí que la única tarea importante era la de abrillantar el estilo con amorosa prolijidad. Se atendía, en primer término, a las galas de lenguaje y a la técnica de la versificación.

El círculo de literatos que alentaba el credo del arte puro escindióse muy pronto en grupitos minúsculos. De ellos el que logró mayor autoridad fué el « simbolista », constituído con restos de la escuela madre. La endeblez de las declaraciones parnasianas, que sólo referíanse a la forma literaria, y la crudeza del naturalismo — a la sazón naciente — y que repugnaba a muchos literatos franceses, originó esta segregación. El simbolismo se afanó por dar « contenido » a las creaciones parnasianas. Para ello, tras la realidad inmediata y visible, quiso imaginar lo misterioso y arcano. El hombre no se hallaba en condiciones de conocer todo, y a la poesía estábale reservado, en consecuencia, entrever y sugerir ese « más allá » ignoto, recurriendo a vagas y tenues imágenes, que serían a manera de cifra o símbolo de cuanto ignoramos.

Si en esto residía el fondo del simbolismo — lleno de rareza y extravagancia —, su forma exageraba todavía el esmero de los parnasianos. Ante todo, el verso debía ser « musical » y no había de encerrarse en los cánones de la antigua métrica; su derrotero conveniente era así el del versolibrismo.

---

(1) El profesor P. Martino suministra una útil síntesis de estas escuelas en su libro « Parnasse et symbolisme (1850-1900) », París, 1925.

Las sensaciones, las inquietudes espirituales, los ensueños, los matices de cada emoción no podían explicarse cerebralmente; apenas si se conseguía insinuarlos merced a ligeras y veladas metáforas. Dicho material poético requería —según la estética simbolista— amplia libertad de versificación y licencia completa en punto a lenguaje.

A fin de no entrar en reseñas inacabables, diremos que el más representativo poeta de esta escuela fué Pablo Verlaine (1844-1896), extraña naturaleza consumida por el vicio. No estará de más advertir que el parnasianismo y, preferentemente, el simbolismo reunieron a un numeroso conclave de gente enfermiza, recalcitrante enemiga del sol y del aire y muy afecta a consumir las nobles energías humanas en las más abyectas depravaciones físicas y morales. Muchos cayeron en ellas por torpe prurito de imitación; otros —tan pobres de espíritu como los anteriores— porque así, remedando las prácticas vergonzosas de algunos simbolistas, creían empinarse hasta el arte sumo. Durante esta luctuosa época, el alcohol y los más nocivos alcaloides intensificaron su horrorosa faena destructora.

No queremos afirmar con ello que el pertenecer a tales escuelas fuera infalible indicio de degeneración; mas, tanto por los hábitos de sus componentes como por los ideales artísticos que defendieron, no es posible calificar de sana la corriente intelectual en que entroncaron ambas. Ello legitima el título de «decadentes» con que se los motejó en repetidas oportunidades.

Estaban ya próximas a desaparecer estas dos cofradías líricas francesas, cuando un poeta americano de portentosa imaginación tentó el trasplante de aquel credo estético a nuestra lengua. Fué el nicaragüense *Rubén Darío* (1867-1916), a quien se señalan varios precursores dentro del continente colombino; entre ellos el mejicano Manuel Gutiérrez Nájera, el cubano Julián del Casal y el colombiano José Asunción Silva.

La vida errante de Darío —cuyo verdadero nombre era Félix Rubén García— aclara muchas de las modalidades de su carácter voluble y algo medroso. Después de escribir varios ensayos poéticos de juventud, donde quedaron

reminiscencias de los últimos románticos españoles, marchó a Francia, y fué París, desde aquel día, su centro de actividad mental. Hizo esfuerzos supremos por «pensar» en francés y por incorporar al castellano los recientes procedimientos parnasianos y simbolistas. Tuvo veneración fervorosa por Verlaine, quien en aquellos tiempos tenía instalada su cátedra en el café «Francisco I» del bulevar Saint Michel. Allí, en medio de una densa atmósfera de ajenjo, la heterogénea secta delineaba las sendas del arte futuro. Con la visión, para él deslumbradora, de Verlaine y los suyos, vino Darío a Buenos Aires, y aquí reclutó en seguida a la bulliciosa mocedad, siempre ávida de novedades. Dió a las prensas libros que provocaron polémicas ardorosas, las cuales sirvieron de gratuita propaganda al «modernismo» literario, calificativo con que se designó esta derivación americana del parnasianismo y el simbolismo franceses.

Regresó a Europa, y durante su visita a España en 1898 esparció la simiente de su arte refinado. Tanto en la capital española como en París, donde estuvo repetidas veces, tanto en su país natal como en el nuestro, no cesó de difundir la nebulosa teoría que, acaso por serlo y en grado eminente, despertó viva curiosidad en el público lector.

Darío confesó en el año 1913 que su iniciador había sido Catulo Mendès, aun cuando en el altar mayor de su culto colocó siempre a Verlaine. Entre parnasianos y simbolistas hay, pues, que localizar su filiación intelectual, aun cuando él, para preparar su propia aleación, mezcló de modo personalísimo todos aquellos elementos exóticos. No destinó al vulgo sus lucubraciones poéticas, porque creía que ellas únicamente podían ser apreciadas por hombres entendidos, capaces de percibir el valor de «lo raro» como substancia artística y la «musicalidad» del verso como factor eufónico. Quería apuntar, «sugerir» estados emotivos, sin darles nitidez ni fijeza. Más que el color definido importaba «el matiz» indeciso. Depuró la forma sin descanso y sostuvo que debían olvidarse las arcaicas reglas de la versificación castellana.

Entre sus libros de más éxito figuraron: «Azul» (del que se ocupó Valera), «Los raros», «Prosas profanas», «Cantos de vida y esperanza», etc.

Demos cabida ahora su conocida «Sinfonía en gris mayor», sonora composición descriptiva a la manera de Gautier:

El mar como un vasto cristal azogado
refleja la lámina de un cielo de cinc;
lejanas bandadas de pájaros manchan
el fondo bruñido del pálido gris.

El sol como un vidrio redondo y opaco
con paso de enfermo camina al cenit;
el viento marino descansa en la sombra
teniendo de almohada su negro clarín.

Las ondas que mueven su vientre de plomo
debajo del muelle parecen gemir.
Sentado en un cable, fumando su pipa,
está un marinero pensando en las playas
de un vago, lejano, brumoso país.

Es viejo ese lobo. Tostaron su cara.
los rayos de fuego del sol del Brasil;
los recios tifones del mar de la China
le han visto bebiendo su frasco de gin.

La espuma impregnada de yodo y salitre
ha tiempo conoce su roja nariz,
sus crespos cabellos, sus biceps de atleta,
su gorra de lona, su blusa de dril.

En medio del humo que forma el tabaco,
ve el viejo el lejano, brumoso país,
adonde una tarde caliente y dorada,
tendidas las velas, partió el bergantín...

La siesta del trópico. El lobo se aduerme.
Ya todo lo envuelve la gama del gris.
Parece que un suave y enorme esfumino
del curvo horizonte borrara el confín.

La siesta del trópico. La vieja cigarra
ensaya su ronca guitarra senil,
y el grillo preludia su solo monótono
en la única cuerda que está en su violín.

Con esta poesía y las tituladas «Era un aire suave», «Sonatina», «La página blanca» (que citamos ya en el capítulo II) y «Marcha triunfal», será factible comprobar cómo adaptó a nuestro idioma las doctrinas extranjeras que le eran gratas ([1]).

El modernismo prescribía, entre otras, las siguientes normas capitales: «la imprecisión» en la substancia poética para insinuar levemente lo subjetivo; la excelencia de «lo raro» como materia estética; la preeminencia de «la forma» dentro de la obra de arte; «la musicalidad» como cualidad esencial del verso.

En cuanto a la métrica, sus tendencias generales podrían así resumirse: negación de las reglas tradicionales en la acentuación rítmica para atenuar la cadencia fija que ellas establecían; exaltación del versolibrismo; uso de palabras cultas en la rima; propensión a colocar artículos, preposiciones y conjunciones en los finales de verso; empleo de la aliteración ([2]); amalgama de medidas distintas en una misma estrofa; supresión del hemistiquio en los alejandrinos; imitación de los exámetros y pentámetros clásicos; resurrección de metros olvidados, como el eneasílabo; disposición arbitraria en cuanto a metros, rima y ritmo de antiguas combinaciones estróficas, como los tercetos, el soneto, etc.

Basta enunciar estos principios básicos y sus corolarios correspondientes para notar que la mayoría de ellos no son originales de la escuela de Darío, pues tenían sus antecedentes en el clasicismo, en el neoclasicismo y en el romanticismo españoles.

---

(1) El estudiante a quien le interese la producción de Rubén Darío, podrá revisar el magnífico número extraordinario que le consagró a su muerte la revista «Nosotros» (febrero de 1916); en él figuran sus artículos «Historia de mis libros».

(2) Figura retórica que se realiza al juntar dentro de una cláusula dos o más vocablos en los cuales se repiten las mismas letras consonantes.

Se singularizaron muchos modernistas por lo afectado de sus costumbres y actitudes. Varios, repletos de fatuidad ridícula, quisieron asombrar a sus allegados con gestos solemnes y geniales. Tales y tantas fueron sus extravagancias — copia de las de parnasianos y simbolistas — que se han examinado estas cofradías como si todos sus adherentes adolecieran de fallas mentales o de vicios orgánicos (1).

Con otras figuras de importancia cuenta el modernismo en América. Citemos algunas:

Amado Nervo (1870 - 1919), escritor mejicano de más hondo sentimiento que su colega de Nicaragua. Un misticismo inefable se diluye en sus composiciones. Transcribamos « A Kempis »:

Ha muchos años que busco el yermo,
ha muchos años que vivo triste,
ha muchos años que estoy enfermo,
¡y es por el libro que tú escribiste!

¡Oh Kempis!, antes de leerte amaba
la luz, las vegas, el mar Océano;
¡mas tú dijiste que todo acaba,
que todo muere, que todo es vano!

Antes, llevado de mis antojos,
besé los labios que al beso invitan,
las rubias trenzas, los grandes ojos,
¡sin acordarme que se marchitan!

Mas como afirman doctores graves
que tú, maestro, citas y nombras
que el hombre pasa como las naves,
como las nubes, como las sombras...

Huyo de todo terreno lazo,
ningún cariño mi mente alegra,
y con tu libro bajo del brazo
voy recorriendo la noche negra...

(1) Es el caso del libro del venezolano R. D. Silva Uzcátegui « Historia crítica del modernismo », Barcelona, 1925.

¡Oh Kempis, Kempis, asceta yermo,
pálido asceta, qué mal me hiciste!
Ha muchos años que estoy enfermo,
¡y es por el libro que tú escribiste!

Julio Herrera y Reissig (1873-1909), eximio poeta uruguayo, autor de una preciada colección de sonetos alejandrinos, uno de los cuales reza así:

EL CURA

Es el cura... Lo han visto las crestas silenciarias
luchando de rodillas con todos los reveses,
salvar en pleno invierno los riesgos montañeses
o trasponer de noche las rutas solitarias.

De su mano propicia, que hace crecer las mieses,
saltan como sortijas gracias involuntarias;
y en su asno taumaturgo de indulgencias plenarias
hasta el umbral del cielo lleva sus feligreses...

El pasa del hisopo al zueco y la guadaña;
él ordeña la pródiga ubre de su montaña
para encender con oros el pobre altar de pino;

de sus sermones fluyen suspiros de albahaca:
el único pecado que tiene es un sobrino...
Y su piedad humilde lame como una vaca.

Leopoldo Lugones, polígrafo argentino nacido en 1874 y cuya firma se ostenta al pie de copiosa producción lírica. De él es:

OCEÁNIDA

El mar, lleno de urgencias masculinas,
bramaba alrededor de tu cintura,
y como un brazo colosal, la obscura
ribera te amparaba. En tus retinas,

y en tus cabellos, y en tu astral blancura,
rieló con decadencias opalinas,
esa luz de las tardes mortecinas,
que en el agua pacífica perdura.

Palpitando a los ritmos de tu seno,
hinchóse en una ola el mar sereno;
para hundirte en sus vértigos felinos

su voz te dijo una caricia vaga,
y al penetrar entre tus muslos finos,
la onda se aguzó como una daga.

Nos es imposible, por la índole elementalísima de este libro, dar noticia, bien sea somera, de otros escritores nacionales dignos de respeto. El estudiante que desee una información más completa recurrirá a la «Antología de la poesía argentina moderna» (1900-1925), de Julio Noé (1). En dicho volumen podrá leer bellas composiciones de Angel Estrada, Ricardo Rojas, Enrique Banchs, Evaristo Carriego, B. Fernández Moreno, Arturo Capdevila, Alfonsina Storni, Rafael Alberto Arrieta, Alfredo Bufano, Héctor Pedro Blomberg, etc., y hasta conocerá a los más nuevos cultores del verso, como Margarita Abella Caprile, Enrique Méndez Calzada, Luis Cané, Jorge Obligado, Jorge Luis Borges, Horacio Rega Molina, Conrado Nalé Roxlo, etc.

Entre los modernistas españoles de más elevada categoría a comienzos de siglo deben citarse a Ramón del Valle Inclán, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, etc.

El modernismo en su carácter de secta literaria ha ido desapareciendo paulatinamente. Las novísimas escuelas — alguna emparentada con la del mismo Darío y sus secuaces — asisten hoy a su agonía. De ellas facilita esquemas un tanto difusos la obra de Guillermo de Torre, « Literaturas europeas de vanguardia » (2), en que trata el « ultraísmo », el « creacionismo », el « cubismo », el « dadaísmo » y el « futurismo ».

(1) Bs. As., 1926. Del mismo autor se incluyó en «Nosotros», agosto—septiembre de 1927, un rápido esbozo de «La poesía argentina moderna».
(2) Madrid, 1925.

Mucho nos tememos que de todo ello — tan complicado, tan artificioso y, a veces, tan risueño — reste poco para lo porvenir. Sin embargo, los sacudimientos periódicos son beneficiosos en las letras si se basan en sinceras renovaciones espirituales correlativas a su época; de lo contrario, si sólo intentan generar asombro en el confiado lector, mueren a poco andar y ninguna huella queda luego de sí. La producción actual acaso deje algo para lo futuro... Nuestros nietos alcanzarán a saberlo.

7. Aunque el problema relativo a los orígenes del arte literario se mantiene insoluble, parece hoy comprobado — a la luz de modernos estudios históricos — que es la poesía épica el germen primario de cada literatura nacional. Reiteradas observaciones demuestran que, para el cerebro primitivo, es más hacedero contar los hechos vistos que expresar los cambiantes impulsos que a cada paso dominan en el corazón humano.

Atraviesa, pues, la creación artística por dos momentos consecutivos, según argumenta Benedicto Croce: representativo, épico el primero; sentimental, lírico el segundo. En esta etapa el poeta, solicitado por mil distintos temas, da rienda suelta a sus propias emociones. Los motivos para cantar casi no se escogen; son múltiples, ya que todo cabe en la lírica, incluso lo que es puramente circunstancial o episódico.

A esta diversidad de tópicos responde el artista con ecos diferentes, y vibra, asimismo, con tonos variables según la calidad y la intensidad de cada emoción. Recuérdese, por ejemplo, que la apacible nota amorosa de Bécquer se trueca en atribulado dolor luego, para convertirse después en sombrío pesimismo.

Hegel en su «Estética» sostiene que la épica nace del «placer que experimentamos en el relato de una acción que, extraña a nosotros, se desarrolla ante nuestra vista, y forma en su curso un todo completo». «La poesía lírica — añade — satisface una necesidad completamente opuesta: la de expresar lo que sentimos y contemplarnos nosotros mismos en la manifestación de nuestros sentimientos». Esta última es la poesía de lo individual.

Ella, al exteriorizarse, se complace en la regularidad de sus acentos, y mediante tal recurso adquiere mayor fijeza. El poeta siente rítmicamente; por eso escribe también rítmicamente. A la cadencia que el oído percibe, súmase a veces otro elemento sensible, el de la rima, que contribuye a la fácil retentiva de cada estrofa. Ambas causas explican la permanencia de la lírica popular a través de los años, conservada en ocasiones sólo por vía oral: muchas ingenuas coplas españolas y no pocas deliciosas vidalitas argentinas, transmitidas de padres a hijos, salváronse así del olvido.

Ahora bien: el sentimiento tiende, por conducto del lenguaje, a transformarse plásticamente en imagen. La tristeza que en Bécquer dejaron muchos instantes amargos, le hace exclamar (rima LXIII):

Como enjambre de abejas irritadas,
de un obscuro rincón de la memoria
salen a perseguirme los recuerdos
de las pasadas horas.

Yo los quiero ahuyentar. ¡Esfuerzo inútil!
Me rodean, me acosan,
y unos tras otros a clavarme vienen
el agudo aguijón que el alma encona.

Las comparaciones sirven para acercarnos a una manifestación aproximada y elegante de nuestros estados afectivos, sin caer en la simplicidad de la expresión directa. Valen más, desde el punto de vista artístico, los cuatro primeros versos de la susodicha rima que no una declaración prosaica como ésta: «los recuerdos de las pasadas horas son para mí dolorosos». Bécquer, a fin de encarecer la pertinacia con que le roban la paz, empieza diciendo:

Como emjambre de abejas irritadas,

y al cerrar la composición completa aquella imagen merced a una metáfora:

y unos tras otros a clavarme vienen
el agudo aguijón que el alma encona.

El poema lírico es tan breve como la efusión personal que lo genera. No presenta la compleja estructura de las obras épicas, sujetas, por lo común, a un plan de vasta extensión. El arrebato pasional puede traslucirse en contados versos; lo corroboran, verbigracia, las mismas rimas becquerianas.

No suele haber, además, en la lírica el pausado método que prevalece en la poesía narrativa; la emoción desbordante apareja al « bello desorden » que le es característico. Una palabra deslizada al azar cambia, de pronto, el curso del poema, como lo evidencia, entre otros casos, la oda de Luis de León titulada « A Felipe Ruíz » (1); en ella el vocablo « trueno », colocado en la séptima estrofa, trunca una descripción enumerativa y es causa de la digresión contenida en las tres siguientes, hasta que se retoma el asunto anterior en la estrofa undécima.

Hállase en la lírica una ilimitada diversidad de estilos en consonancia con la mudable inspiración del poeta. El tono zumbón de las humoradas de Campoamor no tiene ninguna semejanza con la elocución melancólica de las rimas de Bécquer.

Por ser subjetiva es esta poesía poco clasificable. Los tratadistas — Boileau, entre ellos, en su «Arte poética» — hablan de «especies líricas» como la oda, la elegía, la sátira, etc. y, apurando el afán retórico, distinguen variedades: la oda filosófica y la oda religiosa; la elegía social y la elegía familiar, etc. Súmanse todavía otras especies menores: el madrigal, delicado e ingenioso; el epigrama, punzante y cáustico, etc. Son simples fórmulas convencionales, urdidas por necesidades docentes, pues sobra con leer la «Elegía», de Jorge Manrique, (2) para comprender que tan pronto su tristeza es de índole íntima — la muerte del padre — como de cariz filosófico — la fugacidad de la vida terrena. Cabe consignar aún que, a trechos, esta composición se convierte en oda familiar cuando el poeta parangona a su padre, el maestre don Rodrigo, con excelsos personajes históricos.

(1) Incluída en « Las cien mejores poesías líricas ».
(2) Inserta en «Las cien mejores poesías líricas».

El sentimiento puede, por consiguiente, cambiar de pasaje en pasaje, de estrofa en estrofa, de verso en verso; casi aseveraríamos, de palabra en palabra... Resulta así caprichosa, por lo inexacta, cualquier clasificación de las especies líricas, como que ellas son trasunto de lo individual, que es siempre cambiante. Campoamor, por ejemplo, fabricó el molde de sus doloras, y nadie, después de él, se atrevió a rehacerlo.

Por las mismas razones, la lírica carece de uniformidad en la métrica. Vimos ya, al tratar de la épica, que la epopeya se inclinaba al endecasílabo de la octava real o, en su reemplazo, al verso alejandrino. No acontece así en la poesía subjetiva, muy encariñada con la ametría y con la irregularidad. Por ello, quizás, el movimiento romántico que pregonó la libertad artística se avino especialmente al genuino carácter de esta poesía.

En la lírica — según acabamos de ver — el sentimiento transfigúrase en imagen por medio de la palabra, y ésta siempre se subordina al ritmo y, en ocasiones, a la rima.

a). — *Cuestionario*

1. Los orígenes de la lírica castellana.
2. La iniciación romántica hispana del siglo XIX en este género poético.
3. Los líricos españoles de la época de Espronceda.
4. Campoamor, Núñez de Arce y Bécquer.
5. Fin de la escuela neoclásica y comienzos del romanticismo en nuestra poesía lírica.
6. La generación de los proscriptos.
7. Los poetas argentinos que descollaron en las postrimerías del siglo XIX.
8. El parnasianismo y el simbolismo franceses como antecedentes de la escuela modernista hispanoamericana.
9. Rubén Darío y sus continuadores.
10. Características del poeta lírico español o argentino que el alumno haya leído y estudiado.
11. Índole propia de este género poético.
12. Especies y variedades líricas.

b) — *Ejercicios prácticos*

1. Señalar los sentimientos dominantes en las composiciones líricas de Gustavo Adolfo Bécquer o de Ramón de Campoamor o de Ricardo Gutiérrez o de Rafael Obligado.
2. Trazar un cuadro sinóptico de la evolución de las líricas española y argentina durante el romanticismo.
3. Componer un esquema general que dé noticias del movimiento modernista hispanoamericano.
4. Sintetizar las ideas de Hegel acerca de la poesía lírica.

Capítulo VIII

POESÍA DRAMÁTICA

1. Suponemos que el estudiante ha leído ya «Los intereses creados» u otra producción de autor moderno ([1]), y que, como resultado de dicha tarea preliminar, entendió el concepto de «representación» teatral. Le bastó, al efecto, con observar que lo escrito en aquellas páginas está allí estampado para que se realice y diga en las tablas por hombres de carne y hueso — que son los «actores» — a cargo de los «personajes» de la obra. El autor dramático procede, en consecuencia, con muy distinto criterio que el épico: no nos relata los hechos; hace, en cambio, *que los hechos se desarrollen ante nuestra vista.*

Fúndense en esta poesía, lo objetivo de la narrativa — asunto desenvuelto en el escenario — con lo subjetivo de la lírica — carácter de que cada personaje está dotado. A dicho elemento individual indirecto suele sumarse otro más entrañable, la visión del propio escritor, quien en ciertas oportunidades pone su juicio personal en boca de alguna de las criaturas por él imaginadas, y en otras ocasiones presenta el tema de manera tal que sus episodios sirven para la demostración de la idea generatriz. En semejante caso llámase obra tendenciosa o, si es más visible el propósito doctrinario que la guía, obra de tesis ([2]).

2. En Grecia, cuna del arte, organizáronse las primeras funciones teatrales, las que tímidamente empezaron durante las fiestas consagradas a Dionisio, dios del vino, para irse perfeccionando luego en sucesivas modificaciones. Los co-

---

(1) Véase capítulo I, parágrafo 3.

(2) Al tratar de la novela, ya dijimos que también podía haberlas tendenciosas y de tesis.

ros primitivos contuvieron el germen de la tragedia helénica, pues, a sus cantos y a la recitación que los acompañaba, se agregaron más tarde otros elementos literarios. Así cuando se introdujeron dos actores en el espectáculo apareció el diálogo. Por otra parte, de la vieja carreta desvencijada fué pasándose al local adecuado para aquellas representaciones, las que, poco a poco, perdieron su antiguo carácter religioso. Desde entonces los argumentos más explotados fueron los que integraban los poemas épicos atribuídos a Homero, y de esta suerte se reencarnó ante el público la existencia legendaria de los héroes nacionales. Esquilo, Sófocles y Eurípides compusieron las mejoras tragedias de la era pagana en el siglo V antes de J. C., mostrando al hombre en lucha cruenta con la fatalidad.

La *tragedia* fué en el teatro la especie más antigua, y sobre ella disertó Aristóteles en su «Poética», luego de observar las creaciones de los escritores antes citados. Demos aquí un esquema de dicha teoría.

Para ello es imprescindible comprender que «mimesis», en la terminología aristotélica, vale tanto como «imitación». El arte es siempre mimesis más o menos exacta de lo existente; si la imitación se verifica por medio del relato, denomínase mimesis narrativa; si por medio de la acción, mimesis representativa. De este modo se diferencia la épica de la dramática.

En el género escénico los hechos acontecen ante la vista del público, no como copia fiel de la realidad «verdadera», sino como remedo aproximado de la realidad posible. La mimesis representativa produce, en consecuencia, el placer del «reconocimiento» de lo que antes, de manera igual o parecida, ocurrió o pudo ocurrir cerca de nosotros.

Esta labor teatral tuvo dentro de la tragedia griega un indudable fin docente que Aristóteles designó con la palabra «catarsis»: la obra proponíase mostrar al hombre como ciego juguete del destino cuando las malas pasiones anidaban en su ánimo. «Piedad» y «terror» debía entonces provocar en el auditorio el acelerado encadenamiento de los sucesos, tendiendo dichos sentimientos a desterrar del espíritu los gérmenes nocivos. Se suscitaban la piedad y

el terror por medio de «lo imprevisto» (la peripecia) — que consistía en un súbito e inesperado cambio de la acción — a fin de purificar el alma del espectador. La catarsis era así el designio recóndito de los tragediógrafos helenos: liberar, purgar el alma de las pasiones bajas y deshonestas ([1]).

Se conservó el coro, personaje múltiple que definía con sus parlamentos el fondo moral de la representación. El hombre cercado por la fatalidad era siempre el tema de la tragedia.

En ella imperaban aquellas «tres unidades», cuya fórmula se atribuyó infundadamente a Aristóteles, y de las que ya dimos noticia en el capítulo IV: la de «acción», que exigía un hecho central al que se subordinaran las partes diversas de la pieza escénica, sin que aquél fuera perturbado por episodios digresivos; la de «lugar», que fijaba un sitio único para el desarrollo del asunto, y la de «tiempo», que limitaba a una revolución solar — veinticuatro horas — el proceso total de la obra.

La *comedia* empezó a cultivarse posteriormente y la enalteció Aristófanes. Fué de contornos más realistas que la tragedia, pues presentaba con burlescos relieves las costumbres de la época. Desfilaban en ella tipos ridículos, y el autor gozábase satirizándolos. No había en su asunto ni conflicto ni choque: todo allí se conciliaba gracias a un fácil y tranquilo desenlace ([2]).

Los héroes de la leyenda antigua reaparecieron en la tragedia; la comedia, por el contrario, se contentó con reproducir grotescamente los hábitos de la gente zafia.

Similar estructura a las de Grecia tuvieron en Roma las

([1]) Sin verterla al castellano, a nuestra vez transcribimos aquí la definición aristotélica, tal como aparece en la cuidada edición italiana de Valgimigli (Bari, 1927): «Tragedia dunque è mimèsi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; e, mediante una serie di avvenimenti che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni».

([2]) En la misma edición léese: «La commedia è, come dissi, imitazione di persone piú volgari dell'ordinario; non però volgari di qualsivoglia specie di bruttezza o fisica o morale, ben sí di quella sola specie che è il ridicolo: perché il ridicolo è una partizione speciale del brutto. Il ridicolo è qualche cosa come di sbagliato e di deforme, senza essere però cagione di dolore e di danno».

obras teatrales, y, acerca de las pautas que debían regir su composición, trató Horacio en la «Epístola a los Pisones , repitiendo los conceptos fundamentales ya enunciados, y apuntando reglas de mero detalle relativas al estilo de la tragedia y al de la comedia, al carácter de los personajes, al número de actos forzosos en cualquier producción escénica, etc. La preceptiva horaciana del siglo I a. de J. C. se reeditó con ligerísimas variantes en el año 1674 de nuestra era en el «Arte poética», de Boileau, cuyo canto III está dedicado a la dramática Allí, según vimos, revivieron las tres unidades del paganismo y se estableció la separación ineludible de «lo serio» — materia exclusiva de la tragedia — con respecto a « lo cómico » — genuina materia de la comedia.

Engañaríase, sin embargo, quien creyera que en los siglos XVI y XVII sólo conocía Europa las añejas especies griegas. Aparte de otras formas menores de tinte religioso, ya habían sido aplaudidos dos teatros nacionales de enorme importancia, el inglés y el hispano, los cuales dieron nacimiento a moldes originalísimos. En dichas centurias Shakespeare forjó el *drama* británico y Calderón de la Barca el drama español.

Esta tercera gran especie teatral halló, siglos después, su teorizador más vehemente en Víctor Hugo, cuyo prólogo a «Cromwell» resumió la revolucionaria profesión de fe de la escuela romántica francesa ([1]). Se refirió en aquellas páginas a la fecunda unión, en el escenario, de lo sublime con lo grotesco, a fin de borrar las fronteras que separaban la tragedia de la comedia, pues las dos se funden en el drama moderno que pinta la vida tal cual es, con sus aspectos risueños y con sus contrastes dolorosos. «El drama es la poesía completa», dijo Hugo, y en él se consuma «la armonía de los contrarios» ([2]), es decir, de

([1]) Repásese el capítulo IV de nuestro libro.

([2]) El pasaje en que sintetiza su parecer reza así (edición de Bruselas, 1837):... «la poésie de notre temps est donc le drame; le caractêre du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme il se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complête est dans l' harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraint la rêgle tout ce qui est dans la nature est dans l'art».

lo bufo y lo serio. Nadie debía supeditarse, agregaba, a los arcaicos preceptos grecolatinos, y, de las tres unidades, la única respetable era la de acción. La «libertad artística» fué el tema guiador del romanticismo, afanado por «iluminar al mismo tiempo lo interior y lo exterior de los hombres: lo exterior por sus discursos y sus hechos; lo interior por los «apartes» y los monólogos; de mezclar, en una palabra, dentro del mismo cuadro, el drama de la vida y el drama de la conciencia». ([1]).

La decidida repulsión que los románticos sintieron contra el clasicismo pagano — en cuanto éste aparecía como perpetuándose en las doctrinas neoclásicas del siglo XVIII — los llevó a admirar sin reservas el libre teatro peninsular del siglo de oro, en que Lope de Vega renovó la contexrura de la antigua comedia, dándole carácter nacional, y en que Calderón de la Barca creó, mejor que sus contemporáneos, el fuerte drama español.

3. A la vera del culto religioso floreció el teatro en la Edad Media, y así las primeras representaciones fueron en España de índole sagrada. Se denominaron «misterios» y «moralidades», datando de fines del siglo XII o de comienzos del XIII los primeros ensayos de tal género. De entonces en adelante creció la afición popular por tales obras, la cual se intensificó grandemente en la centuria décimasexta. Comedias de diversas clases, dramas de distinto fondo, autos sacramentales, pasos, entremeses, etc., ocuparon los escenarios en medio de unánime complacencia. Los autores escribieron a su albedrío sin sujetarse a estrechos postulados retóricos.

Tan suelta y generosa tarea vióse constreñida en el siglo XVIII, cuando el neoclasicismo se asentó en España. Si bien el teatro alcanzó, en su contenido y en su forma, extrema corrección, ello se obtuvo en desmedro de su valor humano, por culpa de los que imitaron servilmente el gusto francés. Fué la época del preceptista Luzán, discípulo de Boileau.

Frías y de escaso vigor dramático fueron las obras de

([1]) *Victor Hugo,* prólogo citado.

Nicolás Fernández de Moratín (1737 - 1780), padre de *Leandro Fernández de Moratín* (1760 - 1828); éste logró, dentro de su escuela, indisputable preeminencia. Criticó a los malos poetas y dramaturgos de aquel entonces en «La comedia nueva o El café» y en «La derrota de los pedantes». Dió también a las tablas varias piezas en que contempló los problemas relativos a la familia; recordaremos «El sí de las niñas», construída con precisión y esmero.

Moratín, discípulo del francés Molière, concretó su propio concepto de la comedia diciendo: «Imitación en diálogo (escrito en prosa o en verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud». Adviértense en seguida los fundamentos grecolatinos de la apuntada definición: lo ridículo como esencia de dicha especie dramática y las unidades aristotélicas como normas primordiales de composición literaria. Además, cierta preocupación moralizadora — que, según se ha visto, no ocultaba — prestó a sus producciones un notable fondo tendencioso.

Con obras breves de sencillo argumento y de ambiente popular triunfó en la misma centuria *Ramón de la Cruz* (1731 - 1794). Sus «sainetes» fueron la continuación del viejo teatro castellano, desentendido de teorías estéticas y pronto siempre a extraer sus temas de los hábitos sociales del momento. El realismo de este autor fué bien consciente, pues, aunque conoció las doctrinas neoclásicas, ellas hicieron poquísima mella en su espíritu. Los numerosos sainetes que salieron de su pluma — como «Manolo», «Las tertulias de Madrid», «El Rastro por la mañana», «La casa de Tócame Roque», etc. — son pequeños juguetes cómicos desenvueltos con sana naturalidad y rebosantes de retozona gracia.

Fallecido Leandro Fernández de Moratín en 1828, cambió de rumbo la labor escénica; con él se eclipsó el neoclasicismo, dando entrada a la nueva corriente intelectual que había de soterrarlo prestamente.

Esta, empero, tentó sus iniciales pasos con alguna timidez, y sólo más tarde pudo afianzarse en España. Es que todavía perduraban allí las austeras lecciones del siglo XVIII.

Entre los escritores de este período intermedio exige mención especialísima *Manuel Bretón de los Herreros* (1796 - 1873), quien, a pesar de jactarse de ser discípulo de Leandro Fernández de Moratín, concurrió asiduamente al café del «Príncipe» donde deliberaba «El Parnasillo». Compuso poesías líricas y abundantísima cantidad de ensayos dramáticos en prosa y en verso. Tuvo visible propensión a bosquejar caricaturas de tipos sociales de la época, lo que convirtió alguna de sus obras en verdaderas «comedias de figurón». Quiso moralizar utilizando recursos cómicos de buena ley. Fueron muy celebradas «Marcela», «A Madrid me vuelvo», «Muérete y verás», «Todo es farsa en este mundo», etc. En 1834 estrenó «Elena», drama romántico que nada agregó al justo renombre de que ya gozaba. Los detalles antes consignados justifican que lo consideremos como autor de transición.

Cierta semejanza con él presenta *Ventura de la Vega* (1807 - 1865), quien, nacido en Buenos Aires, se radicó en la capital española cuando apenas contaba doce años. Cultivó la lírica, pero fué en el género dramático donde brilló con más esplendor. Sus comedias tienen visibles rasgos moratinianos, y demuestran admirable destreza para el manejo escénico; verbigracia, «El hombre de mundo», conceptuada como su mejor obra.

Convivió con Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega un literato que, por razones políticas ya conocidas, habitó en Francia durante largos años: *Francisco Martínez de la Rosa* (1787 - 1862). Del destierro trajo consigo la contagiosa fiebre romántica, cuando aun recordaban sus amigos la orientación neoclásica de que gallardeó en la mocedad y que, además de su «Poética» ([1]), lo indujo a escribir comedias de trama sencilla y de cuidado lenguaje. Al regresar a su país redactó «La conjuración

---

([1]) Ver nota de la página 58.

de Venecia» (1834), drama histórico en el cual, por lo sentimental y fúnebre, percíbense varias características de la nueva estética.

4. Estaba reservado, empero, a Angel Saavedra, *duque de Rivas* (1791 - 1865), lanzar, sin temor ninguno, el potente grito revolucionario. Para ello concibió escrupulosamente una obra de ambiente nacional que, transgrediendo de intento las reglas repetidas por Boileau y Luzán, respondiera a los flamantes principios del romanticismo francés. Escrito el drama un año antes, fué estrenado en Madrid el 22 de marzo de 1835 bajo el sugestivo título de «Don Alvaro o la fuerza del sino». Provocó acaloradas polémicas y granjeó a su autor extraordinaria nombradía. Consta de «cinco jornadas», divididas en numerosos cuadros. Es el protagonista un indiano de limpio linaje, aun cuando su origen familiar resulte obscuro para quienes lo tratan. Enamórase de Leonor, hija del marqués de Calatrava, el cual se opone a tales relaciones. No ceja en su empeño el galán y propone a su amada la fuga; está ya todo concertado para huir y para desposarse en seguida, cuando de pronto el marqués, avisado por un canónigo amigo, frustra el plan de don Alvaro. Increpa a éste al sorprenderle en la alcoba de su hija, pues supone mancillado, el honor de la estirpe; el mozo — refrenando sus ímpetus — quiere explicar la situación comprometida en que ambos se hallan, y en señal de sumisión arroja al suelo la pistola que había preparado como arma de defensa. Al caer ésta, dispárase, hiriendo de muerte al de Calatrava, quien, en los estertores de la agonía, maldice a su hija (jornada primera).

De este hecho inevitable, fatal, pende el resto de la obra. Leonor se retira a hacer penitencia en un lugar solitario, próximo el convento de Los Angeles (jornada segunda). Don Alvaro, que ignora el paradero de su prometida, marcha a la guerra de Italia. En el campamento, después de otras menudas incidencias (que sería enojoso reseñar aquí) traba relación con un militar, don Carlos de Vargas, que resulta ser hijo del marqués. Vése forzado a aceptar el duelo a que su camarada lo reta, y durante el rápido encuentro mata al provocador (jornadas tercera y cuarta).

Desengañado del mundo, amilanado por tantas desventuras, resuelve vestir el hábito religioso. Ingresa en el convento de Los Angeles, donde vive cristianamente durante cuatro años. Al cabo de ellos, y en tarde inclemente azotada por furiosa tempestad, llega al retiro de aquellos montes un embozado: es don Alfonso, otro hijo del marqués de Calatrava.

Pregunta por el padre Rafael, que es don Alvaro: sube agitadamente hasta su celda, y ya, frente a él, le declara que allí está pronto a saciar su enconada sed de venganza. Quiere que el seductor — así conceptúa al homicida de su padre — pague sin demora la villanía que años atrás cometiera; ansía cobrar por sus propias manos las muertes que pesan sobre la conciencia del ahora monje franciscano. Inútiles son todas las reflexiones del fraile, inocente de tantas culpas; inútiles las palabras sinceras y la oportuna invocación que hace de su propio ministerio. Nada escucha la ira de don Alfonso, quien, cegado por el furor de la disputa, abofetea a don Alvaro. Entonces, sólo entonces, recobra éste su viril energía y exclama:

¿Que hiciste?... ¡Insensato!...
Ya tu sentencia es segura:
hora es de muerte, de muerte.
¡El infierno nos confunda!...

Bajan atropelladamente las escaleras, salen del monasterio y, en busca de lugar adecuado para el combate, acércanse a la ermita. A las primeras estocadas, don Alfonso se desploma, herido de gravedad. Demanda confesión al mismo padre Rafael, quien tiene tintas en sangre de Vargas sus manos sacerdotales. Perdido el juicio, azorado, niega lo que se le reclama y, bajo la borrascosa lluvia torrencial, en procura de socorro, llama a la gruta donde estaba recluída, sin él saberlo, doña Leonor. Sale ésta, reconócense ambos, imagina el hermano una nueva ofensa, y, sacando un puñal, la mata.

Ante aquella última escena trágica, desvaría don Alvaro, invoca otra vez a los espíritus infernales, encarámase sobre lo más alto del despeñadero, y desde aquella eminencia,

profiriendo frases que llenan de espanto a los medrosos frailes allí congregados, se precipita al abismo.

« Don Alvaro », cuyo asunto sitúase en el siglo XVIII, está compuesto para echar por tierra las tres unidades, sin respetar siquiera la de acción que hasta fué grata a Víctor Hugo. El argumento se disloca a partir de la jornada segunda: en ella seguimos a doña Leonor y olvidamos al desdichado protagonista; en las jornadas tercera y cuarta vamos tras de don Alvaro, y nada averiguamos ya de la infeliz doncella. Sólo en el cuadro postrero de la quinta jornada vuelven a hallarse frente a frente una y otro Es por contados segundos, como acabamos de comprobar.

Las incidencias del drama duran — no « una revolución solar » — sino varios años, y se desarrollan en España (jornadas primera, segunda y quinta) y en Italia (tercera y cuarta). El autor nos hace variar a cada paso de ubicación geográfica, aun dentro de su propio país. Tan pronto es en Sevilla como a extramuros de la ciudad, tan pronto en Hornachuelos como en los contornos de este mísero villorrio.

Por otra parte el duque de Rivas fusiona hábilmente los elementos serios con los cómicos. Hay personajes ideados con el único designio de marcar fuertes contrastes: por ejemplo, el cazurro mesonero de la jornada segunda y el hermano Melitón, rezongón y desabrido portero del fatídico convento. La dolorosa existencia de don Alvaro muévese así en un cambiante cuadro de luz y de sombra.

Basta referir la trama para apreciar en seguida su agudo sentimentalismo, mixtura extraña de pasión amorosa y de rencor vengativo. Tan encontrados impulsos anudan el conflicto dramático con la complicidad siniestra de un sinnúmero de casualidades, a las que el duque de Rivas califica como fatalidad o sino. Entremézclanse aquí y allá algunas coloridas escenas de costumbres, muy frecuentes en la literatura romántica española. Son, en cierto modo, excelentes resabios del teatro de los siglos XVI y XVII, y también, en otro sentido, anticipos fragmentarios del futuro realismo dramático.

A este respecto « Don Alvaro » exhibe paisajes que son

a manera de lienzos en los cuales se abocetan usos populares de entonces; recuérdense los principales: el aguaducho del puente de Triana en Sevilla (jornada primera), el albergue de Hornachuelos regentado por la tía Colasa y su marido (jornada segunda), y el reparto de la merienda a los mendicantes en el claustro franciscano de Los Angeles (jornada quinta).

Por lo que atañe a la forma literaria, esta obra luce un detalle peculiarísimo del romanticismo hispano: la intercalación desordenada de pasajes en verso junto a escenas escritas en prosa. Además se emplean en «Don Alvaro» metros variados y rimas harto diferentes. Todo ello se avenía a aquel lema fundamental de la «libertad artística», fecundo en muchos aspectos y perjudicial en algunos otros.

Quien lea sin prevenciones la producción que comentamos, no podrá negar la vigorosa imaginación del autor, sus dotes de observador certero, su facilidad para interesar al público, su capacidad de dramaturgo en el escalonamiento de los distintos efectos escénicos, y su sonora y admirable fluencia poética. Acaso se le discuta si lo fatal o, simplemente, lo casual allí domina, si los personajes centrales dan sensación de vida o si son, más bien, criaturas de carácter convencional y antojadizo; acaso se le eche en cara que abundan las situaciones falsas, como la interminable del rapto en la jornada primera, como la de los jugadores fulleros en la tercera jornada; que se hace gala, además, de un fogoso tono declamatorio; que se resienten varios episodios por la artificial cargazón de sinsabores e infortunios en torno del héroe, el cual busca

...ansioso morir
por no osar el resistir
de los astros el furor.

La representación de «Don Alvaro» tuvo en España formidable resonancia. Fitzmaurice-Kelly ha asegurado que fué en aquella nación un acontecimiento que equivalió al estreno de «Hernani», de Víctor Hugo, en Francia ([1]).

([1]) «Historia de la literatura española», 3.ª ed., Madrid, 1921.

La indiscutible importancia de la obra — « natural continuación del drama de Calderón y de Lope », según dijo Azorín ([1]) — apagó un tanto el éxito de otros trabajos teatrales del mismo escritor.

El duque de Rivas redactó inspiradas poesías líricas como « El faro de Malta », hermosas leyendas como « Un castellano leal » y extensos poemas épicos como « El moro expósito » (prologado por Antonio Alcalá Galiano), en el que reveló excelentes cualidades descriptivas.

Con Angel Saavedra se impuso rotundamente en España la escuela romántica.

5. Otros contemporáneos suyos pertenecieron a la misma corriente literaria. De entre ellos mencionaremos los siguientes:

Antonio García Gutiérrez (1813-1884), que con «El Trovador », dado a conocer en 1836, causó delirante entusiasmo en el auditorio. Compuso otras piezas menores y redactó, asimismo, varios libretos para zarzuelas. Atildada fué su versificación e impecable su estilo.

Juan Eugenio Hartzembusch (1806-1880) logró un clamoroso éxito con el drama histórico « Los amantes de Teruel ». Se aficionó también a las producciones simbólicas, a las comedias de magia, a las comedias de contextura moratiniana y a las zarzuelas. Refundió acertadamente algunas obras del siglo XVII y cultivó — según apuntamos en nuestro capítulo V — la épica doctrinal.

José Zorrilla (1817-1893), a quien nos referimos con anterioridad, disfrutó de prodigiosa inventiva para la labor escénica, no menor a la que reveló en los otros géneros poéticos. De entre su cuantiosa nómina bibliográfica escogemos « El puñal del Godo », « El zapatero y el rey », « Traidor, inconfeso y mártir » y su difundido « Don Juan Tenorio » (1844), borroneado en veintiún días cuando el autor sólo contaba veintisiete años de edad.

A este primer lapso romántico, cargado de énfasis sentimental e inclinado a todas las exageraciones de fondo y de forma, subsiguió un período de más serena creación

---

(1) « Rivas y Larra », Madrid, 1916.

dramática. En él se destacaron Tamayo y Baus y López de Ayala.

Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) empezó a escribir para el teatro antes de 1850 y, como era lógico, se sintió influído por la escuela del duque de Rivas. Su primer ensayo, «El 5 de agosto», fué un drama lúgubre a la manera romántica. Poco después dejó tan espinosa senda para tentar la realización de obras mejor equilibradas y dispuestas.

Estrenó dramas históricos como «Locura de amor», alguna tragegia como «Virginia», y varias comedias de costumbres, como «Lo positivo», «Lances de honor», «Los hombres de bien», etc.

Se distinguió en el estudio de los afectos humanos, en la animación de los caracteres y en la atinada trabazón de las escenas. Su teatro resintióse de ser demasiado docente, en extremo moralizador; los críticos lo censuraron con enconosa acritud, y ello originó el prematuro silencio de Tamayo y Baus, quien desertó del tablado en 1870.

Tres años antes hizo representar «Un drama nuevo», acaso la obra española más original del siglo XIX. Se trata de una producción que ostenta preciados valores: el examen atento de los tipos humanos que por ella díscurren bajo los nombres de Yorick, Alicia, Edmundo y Walton; la maestría con que nos muestra a Shakespeare, sin que su imagen desentone con la que nos hayamos podido forjar del excelso escritor inglés; la gradual y sabia complicación del conflicto sentimental; la superposición casi geométrica de dos situaciones que confluyen en el cuadro segundo del acto tercero; la habitual soltura del diálogo, sólo aminorada por cierta exagerada corrección de algunos parlamentos; la vivacidad de los caracteres cómicos, así contrapuestos a la gravedad del asunto.

«Un drama nuevo» puede servir, parangonándolo con «Don Alvaro», para definir en qué consisten la primeriza exaltación imaginativa de los románticos y la etapa segunda de tal evolución literaria cuando más reflexivamente se escribe para el teatro.

Tamayo y Baus prefirió la prosa al verso en beneficio de la naturalidad escénica. En sus obras pintó algunas cos-

tumbres de la época; de modo que es, en cierta medida, el continuador eximio de Bretón de los Herreros.

Adelardo López de Ayala (1828-1879) encuadró en la misma tendencia de Tamayo por la seriedad con que preparó y ejecutó el plan de cada comedia. En ambos escritores apuntó ya el «realismo», que, dentro de la escuela romántica, aparecía intermitentemente. De López de Ayala cabe citar «El tanto por ciento», «El tejado de vidrio», «Consuelo», etc.

La grandiosidad pasional que percibimos en el duque de Rivas y sus compañeros de escuela estaba adormecida, mas presta a revivir en un nuevo gran ingenio español: *José Echegaray* (1832-1916), el cual retornó, al decir de Barja, a los moldes de 1835 («Don Alvaro», «El Trovador», «Los amantes de Teruel») para rellenarlos con su poderoso efectismo, con su hábil manejo de la trama y con su estilo brillante. Fué un «neorromántico».

Triunfos entusiastas obtuvo con «O locura o santidad», «En el seno de la muerte», «En el puño de la espada», «El gran galeoto», etc. En la mayor parte de sus obras presentó casos de conciencia desarrollados en forma convencional y llamativa. El sentimiento del honor hallábase en la entraña de su teatro, por lo que, a ese respecto, se lo conceptúa como continuador de los dramaturgos españoles del siglo XVII.

Los problemas familiares y sociales adquirieron en Echegaray proporciones impresionantes, y, mediante la violencia de los conflictos y la gallarda ampulosidad de su lenguaje, conmovió al público hispano entre los años 1880 y 1900. Utilizó más la prosa que el verso. En algunas piezas — «El hijo de Don Juan», verbigracia — abordó los temas que fueron gratos al naturalismo europeo.

A fines del siglo XIX comenzó a insinuarse la transformación dramática que años después se asentó firmemente en España. Los autores, inspirándose en modelos franceses, propendieron a idear argumentos más sobrios y veraces, de menos complejidad en los episodios. Se volvía otra vez al realismo espontáneo que, lustros atrás, había brindado la entretenida comedia de costumbres. El paso no fué dado

sin riesgos, pues, congraciado el público con los procedimientos de la víspera, resultó difícil habituarlo a un arte exento de grandilocuencia y en el cual el diálogo corría llanamente. Ello explica que las primeras tentativas de la nueva dramaturgia fueran recibidas, bien con reservas hostiles, bien con estruendosas rechiflas.

Así hizo su aparición *Jacinto Benavente*, de quien ya suministramos algunos datos en el capítulo I de este libro. Su labor hasta la fecha es realmente enorme y, aparte de las obras antes citadas, vale la pena recordar « La noche del sábado », « Rosas de otoño », « Señora ama », « La malquerida », etc.

Otros escritores alcanzaron por entonces notoria boga en el teatro: *Benito Pérez Galdós* — cuyos rasgos salientes anotamos en el capítulo VI — y *Joaquín Dicenta* (1868-1917), que compuso « Juan José », sombrío drama de carácter social.

Son más recientes en el teatro español: *Serafín y Joaquín Alvarez Quintero*, comediógrafos andaluces de insuperable gracia, que con piezas de ambiente popular han obtenido sólido y universal renombre; *Manuel Linares Rivas*, dialogador ameno; *Eduardo Marquina*, que cultiva el teatro poético; *Gregorio Martínez Sierra*, autor de comedias amables y finas; *Jacinto Grau*, original renovador de las actuales formas dramáticas [1].

6. Las principales manifestaciones de la escena nacional datan del siglo XVIII y responden a la estética de aquella centuria. Son, pues, tragedias neoclásicas redactadas en verso.

El primer trabajo de autor argentino que llegó al tinglado fué « Siripo », de *Manuel Labardén* (1754 - 1810); se estrenó en 1789 en la « Casa de comedias », a la que también solía llamarse « Teatro de la ranchería ». De esta producción de la época colonial sólo puede gustarse ahora el segundo acto, pues los restantes se han perdido, ha-

(1) No incluímos en esta sucinta nómina a Angel Guimerá, a Santiago Rusiñol, a Ignacio Iglesias, a Adriano Gual y a otros egregios dramaturgos catalanes por haber producido sus obras en aquel idioma. Muchas de ellas circulan ahora en buenas traducciones castellanas y figuran en el repertorio de las mejores compañías peninsulares.

biendo sido ineficaces hasta hoy cuantas investigaciones se realizaron para dar con los manuscritos. « Siripo » — que es una tragedia de ambiente americano, y cuyo asunto relaciónase con la vida del cacique timbú que se enamora de la cristiana Lucía Miranda en el fuerte Sancti Spiritu — ha suscitado variadas conjeturas ([1]). Su metro es endecasílabo y asonante su rima.

En el «Coliseo», de Olaguer Feliú, se representó, varios lustros después, « Argía », una de las piezas dramáticas de *Juan Cruz Varela,* poeta con quien trabamos rápida relación en el anterior capítulo. Antes de ella, en 1833, había escrito « Dido », tragedia basada en la « Eneida », del poeta latino Virgilio, dividida en tres actos y compuesta en romance heroico. Se acompasa a las « unidades » griegas; largos parlamentos narrativos substituyen a la acción teatral que es en ella reducidísima. « Dido » fué leída ante la culta tertulia de Bernardino Rivadavia, donde gustó sobremanera; nunca, al parecer, subió a los escenarios porteños.

Los indicados constituyen, no los únicos, pero sí los más sazonados frutos de nuestro neoclasicismo dramático. La escuela romántica iba a ser menos grávida en su cosecha inicial, ya que apenas nos dejó dos obras en verso de *José Mármol,* estrenadas en Montevideo durante el invierno de 1842; titúlanse « El Poeta » y « El Cruzado ». Pese a los juicios benévolos de Echeverría y de Alberdi, dice Rojas con sobrado fundamento: « No hay en estos dramas de Mármol ni un argumento original, ni una factura vigorosa, ni un carácter imperecedero ».

Al mismo movimiento literario pertenecieron otros intentos de *Claudio Mamerto Cuenca, Juan Bautista Alberdi* y *Pedro Echagüe.*

Es necesario transponer el período de la tiranía — cuyo « Teatro de la Victoria » frecuentó Rosas — para que, una vez resuelta la organización nacional, recomenzaran las nuevas tareas escénicas con temas fragmentarios de la épica criolla.

([1]) Sobre tal problema cabe consultar la « Historia de la Literatura Argentina » de Enrique García Velloso, el tomo II de la obra de Ricardo Rojas y el tomo III de la de Rohde.

Al comentar nuestra novela, ya observamos que ésta, allá por el año 1880, recogía de los poemas de la pampa los argumentos de su primitiva faena; pues bien: ella, en los folletines de *Eduardo Gutiérrez,* suministró materia para la dramatización de la vida del gaucho, siempre alzado contra la autoridad constituída y en lucha abierta contra el « gringo » inmigrante.

Esta traslación no se operó de buenas a primeras. Fué menester que distintas circunstancias la favorecieran, y así aconteció con los espectáculos circenses de aquel entonces, donde ha de verse la raíz primordial del aludido transplante. En efecto: el actor José Podestá, de oriundez uruguaya — que hasta 1884 no había ensayado más labor artística que la de simple « clown » — llevó al redondel, ya casi tablado, el « Juan Moreira » de Gutiérrez Aficionóse el populacho a contemplar lo que antes leyera como amena crónica campesina, y, estimulado el actor y los cómicos por el naciente deleite del público urbano, no hubo dificultad en adaptar al improvisado escenario otros relatos similares, como « Juan Cuello », « Julián Jiménez », etc. La trama no sufría variantes, sino de mero detalle: un gaucho pendenciero, ejecutor de mil desmanes, escapaba de la policía o le hacía frente en los momentos de apuro; a su lado, el amigo leal, su camarada en todos los reveses, y más en lejanía el tipo del « cocoliche » industrioso. El telón de fondo daba una visión de la llanura argentina y en ella alzábase el rancho o la pulpería. Cantos y bailes nacionales completaban el cuadro, en el cual no podían faltar ni la « china » compañera, ni la doliente guitarra consoladora, ni el mate frugal, ni el redomón arisco y vigoroso.

El drama gauchesco se ennobleció más tarde con « Calandria » (1896), de *Martiniano Leguizamón,* que abandonaba, como núcleo teatral primario, el hecho de sangre de « Juan Moreira » y sus hermanos. Presentábase al protagonista tal cual era, sin exagerar su reconocido valor y sin trocarlo artificiosamente en el bandido de las narraciones de Gutiérrez.

De análogo modo concibió sus producciones ulterio-

res — aunque con otras particularidades, que en seguida puntualizaremos — un escritor a quien, desde tiempo atrás, atraía el teatro. Nos referimos a *Martín Coronado* (1840 - 1919), cuya filiación romántica notábase en su drama costumbrista, donde el criollo aparecía bajo nueva faz, como olvidando su matonismo pueril de otrora y en trance de ser, en lo sucesivo, el poblador sedentario de la pampa. Coronado se impuso con el ruidoso y prolongado éxito de « La piedra de escándalo », obra en verso dada a conocer en 1903, y cuya continuación, «La chacra de don Lorenzo », la redactó en plena senectud (1916). Revelan ambas, como « Justicia de antaño », a un poeta que hace gala de decoroso lenguaje.

El tinglado bonaerense reflejaba hasta principios de nuestro siglo, con mayor o menor fidelidad, los hábitos propios de la gente campera. Gutiérrez en 1880, Leguizamón en 1896, Coronado en 1903 teatralizaron esos temas rústicos, no sin que despertara en seguida en otros escritores — por influjo del llamado « género chico » español — el deseo de exhibir las modalidades genuinas del argentino que mora en los centros ciudadanos. La compañía de Jerónimo Podestá contribuyó en el « Teatro de la Comedia », que aun existe, a avivar la vocación de algunos autores noveles. Se plasmó de esta suerte el « sainete » criollo, en el que lograron vasta popularidad *Nemesio Trejo*, *Ezequiel Soria*, *Enrique García Velloso*, etc. Eran tales sainetes — según su tradición hispana — breves composiciones escénicas en las que dominaba el elemento cómico; presentábase en ellos al « compadrito » de nuestros arrabales, con sus dichos y ocurrencias innumerables, de los cuales hacía víctima al extranjero, su vecino. Esta característica de discreto cosmopolitismo — cuyos tipos más comunes fueron el napolitano o el gallego — produjo tiempo después, explotándose al infinito, las variedades, eternamente repetidas, del catalán inventor, del alemán metódico, del ruso prestamista, del vasco francote, etc. Los asuntos se gastaron a poco andar por culpa de la escasa imaginación con que se remozaban aquellos temas; el público, sin ser exigente — antes bien, manso, sufrido y tolerante —, llegó a hastiarse porque el mismo plato, salsa más, salsa menos,

se le servía recalentado en diversos fogones, temporada tras temporada. Así los personajes exóticos, que aseguraron tantos éxitos de boletería, van hoy desterrándose poco a poco de los escenarios metropolitanos.

Pero volvamos al sainete de comienzos de siglo. Por lo que queda expresado, era, desde el punto de vista estético, una demostración de arte realista que continuaba la tendencia de Leguizamón y de Coronado. Su llano tono burlesco rebajábale jerarquía literaria, y de ahí que se fuera entonces diseñando la propensión a intentar, con alguna altura, la pieza de fondo drámático. Quien mejor sintetizó esta nueva faz artística fué *Florencio Sánchez* (1875-1910), autor uruguayo que escribió y estrenó sus obras en nuestra capital. De alma bohemia y libre, Sánchez arrastró una existencia amargada por las más crueles privaciones. Sintió el dolor de los humildes, que era su propio dolor. Actuó en los periodismos montevideano, rosarino y porteño. Borroneó crónicas y diálogos para diferentes secciones de las hojas diarias, y por tan modesto conducto se afinó en él la facultad de observar y despertó el don espontáneo de animar pequeños trozos de la realidad circundante con sus renovados sinsabores y miserias. La verdadera consagración de Sánchez ha de fijarse en el año 1903, cuando el elenco que encabezaba el ya citado Jerónimo Podestá interpretó por vez primera su « M'hijo el dotor », producción escrita en contados días y a tambor batiente. Tanto en ella como en « Nuestros hijos » y en « Los derechos de la salud » se advierten las distintas tesis que el dramaturgo sustentó en cada caso.

El realismo de este autor buscó para ejercitarse tanto el medio urbano de la casa de inquilinato, de la taberna y del café concierto, como el marco campesino de la chacra pampeana. En ese sentido son representativas de ambas tendencias « Moneda falsa » y « La tigra », « La gringa » y « Barranca abajo ». De un fatalismo trágico es « Los muertos », obra cuyo asunto y desarrollo la hacen encuadrar en la corriente naturalista. Su protagonista, Lisandro, es un pobre hombre sin voluntad, vencido por el alcohol y que se anula en la horrenda miseria del vicio.

Los dramas aquí enumerados están construídos con poquísimos recursos escénicos, remedando la vida misma por la sequedad del trazo, la nerviosidad del diálogo y la fuerza emocionante de las situaciones. De este escritor instintivo dice Roberto Giusti en un documentado estudio monográfico: « No fué un creador de caracteres ni buceó muy hondo en el alma humana; pero no ha tenido rival en nuestra escena en el arte de representar ambientes y dibujar tipos. Fué pintor antes que psicólogo. Su arte es regional. Murió cuando había tendido las alas para remontar el vuelo a más altas esferas, a las del arte universal y eterno, por humano » ([1]).

Un año después de « M'hijo el dotor », la compañía de Jerónimo Podestá estrenaba «¡Jettatore!», hilarante comedia realista de *Gregorio de Laferrère* (1867- 913). Era éste un hombre originalísimo que repartía sus horas entre la brega política del Congreso y del comité y la charla amable del club o de la reunión social. Hecho a atisbar en los otros el rasgo ridículo, halló la forma de componer siluetas divertidas y de redactar varias piezas llenas de bulliciosa gracia satírica. Afianzó su reputación de comediógrafo — diestro en la bien urdida acción y rápido en los chispeantes diálogos — gracias a «Locos de verano», «Bajo la garra», «Las de Barranco». etc. Las costumbres de la clase media escalaron así el tablado nacional.

Nuestro realismo escénico, cuyas fuentes provenían del novelón «representable» de Gutiérrez y de las obras románticas de Coronado, fabricó pues, casi sincrónicamente, sus moldes principales: el sainete del arrabal bonaerense con Nemesio Trejo y sus adláteres; el drama rural y ciudadano, desbordante de intensidad emotiva, con Florencio Sánchez; la regocijada comedia costumbrista de nuestra urbe con Gregorio de Laferrère.

De entonces en adelante se describió una trayectoria, aun no concluída, en que todas estas especies y algunas más han sido cultivadas con desigual mérito artístico. José de Maturana ensayó el teatro poético, Roberto Payró, Enrique García Velloso y Federico Mertens el drama y la co-

---

([1]) «Florencio Sánchez: su vida y su obra», Bs. As., 1920.

media realistas; José León Pagano y César Iglesias Paz la alta comedia, hasta alcanzar los días actuales en que producen sus obras Vicente Martínez Cuitiño, José González Castillo, Pedro E. Pico, Luis Rodríguez Acasuso y cien autores más.

Sería acaso grave injusticia no indicar, al finalizar este parágrafo, que un eximio escritor francés, residente en nuestro país desde hace muchos decenios, Pablo Groussac, ha enaltecido la escena criolla con «La divisa punzó», evocador drama histórico de la luctuosa tiranía rosista [1].

7. En virtud de su complejidad es la dramática el último brote de tcda poesía nacional. Constituye más fácil tarea, por ejemplo, la de narrar leyendas comarcanas y componer poemas íntimos que no dar palpitación humana ante las candilejas a las criaturas que ha forjado la fantasía.

Establecimos anteriormente que, en conjunto, el arte era «mimesis», según el vocabulario de Aristóteles, y que la «imitación representativa» tendía a amalgamar lo objetivo de la épica (acción externa) con lo subjetivo de la lírica (motivación interna de cada personaje). De ahí que, volviendo a la obra del duque de Rivas, sea comprensible para nosotros la conducta de don Alvaro, y que — a pesar de la terca ofuscación que los embarga — consideremos también posible o verosímil la pasión vengativa de los hijos del marqués de Calatrava. Cuando oímos expresar al protagonista sus más reconcentrados afectos — ya en los soliloquios o monólogos, ya en los diálogos — comprobamos cómo sufre espiritualmente ante los hechos nefastos que lo precipitan de fatalidad en fatalidad. Se nos antojan asimismo razonables, el proceder del canónigo, la complicidad de Curra, criada de doña Leonor, la apremiante curiosidad de la tía Colasa, la impaciencia gruñona del hermano Melitón... Cada cual actúa a su modo, en consonancia con el carácter y la condición social de que el autor lo ha dotado.

Ahora bien: el destino obligado de cualquier pieza dra-

---

[1] Las noticias aquí consignadas evidencian que el teatro argentino se halla vinculado estrechamente al de la República del Uruguay. Lo está por sus argumentos, por la cuna de algunos autores y hasta por la de varios de sus intérpretes más afortunados.

mática es escalar el tablado escénico; es decir, que así como en los otros géneros, cumplida la faena de escribir, queda finiquitada la labor artística, no sucede otro tanto en éste, pues, luego de redactada la obra, es menester representarla. Los personajes son encarnados por los actores, brindando así al auditorio la cautivante ilusión de la realidad verdadera y cotidiana. Por ello Víctor Hugo afirmaba, según apuntamos, que la dramática era la poesía más «completa».

Indicamos, además, que lo subjetivo de cada autor acostumbraba a traslucirse mediante las reflexiones de algún ente o tipo secundario, el cual, colocado un poco al margen del choque de sentimientos o intereses, comentaba los hechos que ocurrían en su derredor. Tal personaje era, a la distancia, una postrer reminiscencia del coro griego.

Las particularidades que acompañan a esta poesía la acercan hoy paulatinamente al ideal que acariciaron en la novela los realistas franceses. No olvidemos que Gustavo Flaubert ansiaba realizar el relato de manera bien escueta, a fin de que los sucesos se ligaran unos a otros sin que ostensiblemente interviniese la mano del escritor. Apetecía que los personajes discurrieran por las páginas del libro como impelidos por sus propios móviles para que la ilusión de la vida fuera más convincente. Este anhelo estético de objetividad absoluta parece adecuarse mejor a la creación dramática, puesto que en la producción novelesca prevalece el factor narrativo tanto al referir la acción como al describir los lugares, tanto al diseñar los personajes como al hacerlos hablar entre sí. El novelista nos cuenta las incidencias, nos cuenta cómo ve el paisaje, nos cuenta cómo son los personajes que ha ideado, nos cuenta cómo gesticulan y dialogan. El procedimiento empleado es siempre indirecto. No así en la dramática, pues la escenografía substituye a la descripción, los episodios — oculto el autor — se desarrollan entre los personajes, y éstos defínense por sí mismos con sus actitudes y dichos; finalmente «escuchamos» de modo directo, sin intermediarios, las conversaciones que ante el público entablan. Por eso acaso, porque la novela se destina a la lectura y la obra escénica a la representación, el diálogo ha de ser en el

teatro más ágil y cortado, más suelto y expresivo que en aquélla.

Jacinto Benavente estima que la mayor habilidad del comediógrafo consiste en dejar « a los personajes libremente vivir por su propia vida y expresarse en su propio lenguaje ». Semejante concepción tiene visos de profunda exactitud, ya que, perfilado mentalmente un carácter humano con sus cualidades y defectos morales, con sus genuinas modalidades físicas y hasta con su apariencia externa de mímica y vestimenta, cobra tal relieve en el cerebro de quien lo engendra que desde entonces procede, habla y acciona según corresponde a su especial idiosincrasia.

Concuerda con este criterio el que manifestó llana y modestamente Gregorio de Laferrère cuando, aludiendo a sus comedias, escribía: « Trazo la primera escena, al acaso, tomando dos, tres, cuatro personajes: dejo el número librado al capricho del momento. Los hago de primera intención viejos o jóvenes, mujeres u hombres, maridos, padres o hermanos, normales o ridículos, discretos o tontos... me es indiferente. Sólo necesito fijar en la imaginación, desde ese instante, los tipos definidos. Entonces ya son; cada uno tiene su fisonomía propia, y los veo agitarse, moverse dentro de su manera peculiar. Sé cómo están vestidos; conozco hasta su estatura. Sé también cómo son capaces de pensar y de sentir; por lo tanto no me resulta difícil establecer cómo han de pensar y sentir en cada caso. Sus procedimientos serán en adelante siempre lógicos con ellos mismos. Todo mi trabajo se reduce, pues, a encontrar el tema que suscite la escena inicial. Lo restante ya no va por cuenta mía ». Y luego añade: « La acción se desarrolla así naturalmente, sin esfuerzo de mi parte, sin inventarla casi, pues los personajes constituyen un pequeño mundo que poco a poco va tomando forma y adquiriendo consistencia. Yo no gobierno a mis muñecos: se gobiernan ellos mismos como mejor lo entienden, dentro de la verdad humana. Es claro que yo estoy de acuerdo con ellos, y por eso los interpreto ».

Obsérvese bien que el designio capital del dramaturgo es acordar independencia a sus criaturas, que ellas se

conduzcan como desprendidas y autónomas de quien les dió el ser. Alcanzada dicha aspiración, el teatro, gracias a un esfuerzo sobrehumano, propónese crear de nuevo, con sus apariencias más naturales y veraces, la realidad inmediata. De ahí que en las obras maestras del género sintamos en seguida la intimidad doliente o risueña de los seres que transitan por el escenario; tienen, muchas veces, esa poderosa llama vital que en vano buscamos en algunos de los de carne y hueso que diariamente circulan a nuestro lado...

Ramón Pérez de Ayala en su magnífica novela « Troteras y danzaderas » (1912) finge que Alberto Díaz de Guzmán lee a Verónica — que es una muchacha de menguada instrucción — la tragedia de Shakespeare titulada « Otelo ». Terminado cada acto, la oyente diserta a sus anchas acerca de lo que acaba de oír y — a pesar de la contradictoria lucha sentimental que allí se desenvuelve — da sucesivamente razón a todos sus personajes: al protagonista, obseso por la pasión de los celos; a la fiel y tierna Desdémona; a Bravancio, prudente padre de ésta; a Yago, intrigante frío y envidioso. Verónica se asimila así, por la honda e ingenua penetración de sus temperamentos, el alma de cada uno de ellos. Y Pérez de Ayala glosa el pasaje diciendo: « El artista verdadero — sea del linaje que sea, escultor, pintor, músico, poeta — abriga en su mente y escucha en su magno corazón gérmenes y ecos de la tragedia universal. Y el espíritu trágico no es sino la clara « comprensión » de todo lo creado, la « justificación » cordial de todo lo que existe ».

Esta propensión a animar los personajes con genuina fuerza espiritual percíbese en las grandes obras épicas y dramáticas de todos los tiempos. Se encuentra ya en la regocijante pareja del « Quijote », y nutre doctrinariamente a algunas producciones modernas como « Un drama nuevo », de Manuel Tamayo y Baus, y « Niebla », rara novela de Miguel de Unamuno ([1]). Invade el teatro actual,

---

([1]) A este respecto son recomendables por la teoría que sustentan: el prólogo de Unamuno a sus « Tres novelas ejemplares » (Madrid, 1920) y los artículos de Pirandello « La tragedia de un personaje » (que insertó la « Revista de Occidente » en su número de enero de 1924) y « Cómo y por qué he escrito « Seis personajes en busca de autor » (publicado en « La Nación » de Buenos Aires el 7 de septiembre de 1924).

donde ha inspirado, entre otras, tres obras novedosísimas: «El señor de Pigmalión», del español Jacinto Grau; «Pigmalión» del inglés Bernard Shaw, y «Seis personajes en busca de autor», del italiano Luis Pirandello.

a). — *Cuestionario*

1. Los orígenes del teatro pagano y la teoría de Aristóteles en su "Poética".
2. La tragedia y la comedia en Grecia.
3. Opiniones de Horacio y de Boileau sobre el arte escénico.
4. La doctrina de Víctor Hugo referente al drama moderno.
5. Breve noticia acerca del teatro español desde el siglo XIII hasta el período clásico.
6. El neoclasicismo hispano del siglo XVIII.
7. La comedia de Bretón de los Herreros y el despertar romántico del año 1835.
8. "Don Alvaro" como expresión teatral de la nueva escuela.
9. Tamayo y Baus, Echegaray y Benavente.
10. El teatro argentino de orientación neoclásica y las tragedias de Juan Cruz Varela.
11. La iniciación romántica y los dramas gauchescos.
12. Martín Coronado, Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère.
13. El sainete criollo y la comedia realista.
14. Índole mixta de la poesía dramática.
15. El concepto de "representación" escénica y su tendencia actual hacia la objetividad artística.

b). — *Ejercicios prácticos*

1. Reseña y estudio de "Don Alvaro" o de "Los amantes de Teruel", o de "Un drama nuevo", o de "El gran galeoto", o de "El abuelo", o de "Juan José" o de "Señora ama".
2. Componer un esquema general del teatro español del siglo XIX.
3. Trazar un cuadro sinóptico del teatro argentino del siglo XIX.
3. Resumir las ideas de Aristóteles acerca de la tragedia y de la comedia y las opiniones de Víctor Hugo relativas al drama como especie escénica.

Capítulo IX

CRÍTICA LITERARIA

Ya dijimos que «ciertos escritores siéntense inclinados, antes que a realizar obra creadora, a *comentar y justipreciar la ajena producción*». Tal es el caso, por ejemplo, de Julio Casares en «Crítica profana» al estudiar la personalidad de Azorín [1].

A veces el examen no se reduce sólo a un autor, sino que abarca más amplios temas, y aplícase a considerar, ya una escuela determinada, ya una época en la evolución de cualquier literatura. El lector ha podido comprobar, verbigracia, que Emilia Pardo Bazán en «La cuestión palpitante» señala las características del naturalismo francés, traza un cuadro general de las tendencias literarias dominantes en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX y establece las concomitancias advertibles entre la fría doctrina de Zola y el espontáneo realismo español antiguo y moderno.

Tanto el ensayo monográfico de Casares como el volumen de la Pardo Bazán constituyen trabajos de crítica literaria.

2. De diversas maneras se ha entendido la tarea que a ésta incumbe.

Unos cíñense a contemplar el «fondo» de la producción artística; otros, al contrario, se limitan a analizar su «forma»; éstos a situar dicha producción dentro de la corriente histórica a que ella pertenece; aquéllos a indagar las modalidades del escritor que la ha engendrado. A pesar de las anotadas diferencias, siempre la crítica juzga autores y obras. Si el criterio preponderante responde a cánones severos y rígidos, dícese que es *dogmática*, porque pro-

---

(1) Capítulo I, parágrafo 6 de este libro.

cede de acuerdo con principios que se reputan inmutables. La escuela neoclásica gustó de tan simple modo de administrar justicia, ya que así sus normas resultaban, al parecer, infalibles: creyó, en efecto, que eran buenas las piezas teatrales de Leandro Fernández de Moratín, pues se ajustaban a las reglas grecolatinas, y puso reparos a las comedias que en el siglo XVII escribió Lope de Vega porque su autor al componerlas encerró «los preceptos con seis llaves».

Claro está que en el campo adversario se pecó de análoga estrechez de razonamiento: para los románticos carecía de importancia cualquier creación que se supeditara a los moldes paganos y ello originó, en sentido inverso, otro dogmatismo, menos absoluto que el anterior, pero dogmatismo al fin.

Ya comprenderá el alumno que, en razón de sus preferencias, fué el siglo XVIII en España muy propenso a la «crítica formal», en tanto que el XIX se aficionó, más bien, a aquilatar el «fondo» de las composiciones poéticas. Cuando sobrevino el movimiento modernista, los críticos volvieron a preocuparse, en primer término, de las galas de lenguaje y de las peculiaridades de estilo de cada autor.

Las escuelas literarias traen, pues, consigo nuevas valoraciones críticas, coincidentes con sus respectivos postulados estéticos.

3. La pasada centuria fué fecunda en materia de crítica literaria, especialmente en Francia. No holgará, en consecuencia, que demos aquí algunas noticias a su respecto.

Carlos Agustín de Sainte Beuve (1804-1869) descolló en este género, estimando que lo que en él interesaba era estudiar al escritor dentro de su medio familiar, averiguando cuáles fueron sus ideas fundamentales y cuáles sus más acendrados sentimientos. Por ello debían componerse «biografías» para ver actuar a cada autor en la intimidad, descubriendo su verdadero carácter. Era éste el llamado «método natural», que Sainte Beuve aclaró en su artículo acerca de Chateaubriand (1). La biografía trocábase

(1) «Nouveaux lundis», tomo III, París, 1877.

en acabado retrato cuando el crítico se desvelaba por indagar detalles personalísimos, reveladores de la psicología del literato cuyo perfil iba delineando.

Hipólito Taine (1828-1893), afiliado al positivismo filosófico y precursor, en cierta medida, de las teorías de Zola (1), precisó aún más la labor inquisitiva de la crítica literaria, sosteniendo que debían fijarse los factores raciales que influyen en los artistas, el conjunto de circunstancias ambientes que los rodean (físicas, políticas, históricas, etc.) y el instante en que conciben su producción poética. Era la doctrina determinista de los tres elementos: «raza», «medio» y «momento». Taine decía: «Estudiamos las obras sólo para conocer a los hombres».

La teoría de Sainte Beuve y principalmente la de Taine concordaban con los principios del naturalismo francés. El entusiasmo por los procedimientos científicos originó ambas maneras de juzgar y dió ocasión en seguida o otro criterio que, invirtiendo los términos del problema, presentaba análogo rigorismo en sus investigaciones; lo aplicó Emilio Hennequin (1858-1888). En vez de observar, como Taine, los factores generales e individuales para entender la creación artística, partía de ésta a fin de apreciar el medio social de la cual era ella expresión.

Un ejemplo aclarará las dos distintas actitudes ya enunciadas: según una, la de Taine, menester era fijar los antecedentes de «raza» de Victor Hugo y las peculiares condiciones de Francia en 1830 para aquilatar el significado del drama «Hernani»; según Hennequin había de actuarse en sentido contrario: a través de las características de «Hernani» reseñar cómo era Francia en 1830.

Con el advenimiento del parnasianismo y del simbolismo se encaminó hacia nuevos derroteros el sentido crítico francés. Aspiróse a realizar una tarea más libre y de menos cariz histórico, y nació la titulada *escuela impresionista*, a la cual pertenecieron, entre otros, Julio Lemaître y Anatolio France. Este, en la intencionada carta de introducción a «La vie littéraire», aseveró irónicamente que la crítica es «como una novela», y toda novela es, bien

(1) Repásese el capítulo VI, parágrafo 6.

considerada, una autobiografía; por ello —añade— «el buen crítico es aquel que cuenta las aventuras de su espíritu a través de las obras maestras». No existe, pues, la crítica «objetiva», y quienes cultivan el arte de juzgar deberían limitarse a decir: «Señores, yo voy a hablar de mí mismo, a propósito de Shakespeare, a propósito de Racine, o de Pascal o de Goethe»...

El impresionismo quitó consistencia a los alardes sistematizadores de Sainte Beuve, de Taine y de Hennequin. Quiso ahogar cualquier desplante dogmático y erigió, en cambio, el postulado de la independencia personal, agradable para el espíritu moderno, pero que minó las bases sobre las que puede asentarse tal faena. Cada crítico quedó en situación de idear autónomamente —digamos así— su individual dogmatismo.

Con lo expresado no será difícil entrever varias de las múltiples formas que en los últimos tiempos ha revestido la crítica literaria. Será necesario advertir también que algunos conceptúan que ella, en lo primordial, ha de moralizar, repudiando cuanto no concuerde con severas reglas de ética social, y que otros — menos austeros — afirman que su único modesto designio debe ser el de «enseñar a admirar» las obras máximas que hasta hoy ha brindado la literatura universal.

4. Al esbozar los rasgos salientes del romanticismo español citamos a Juan Nicolás Böhl de Faber, Antonio Alcalá Galiano y Agustín Durán, quienes teorizaron sobre los postulados de la nueva escuela y profesaron así la crítica literaria. Durante aquella mitad del siglo XIX sobresalieron, además, algunos preceptistas como José Mamerto Gómez Hermosilla y Francisco Martínez de la Rosa.

A partir de 1860 dió a las prensas sus principales obras un eximio catedrático barcelonés, *Manuel Milá y Fontanals*, dueño de una extensa y firme erudición histórica. Publicó «De los trovadores en España» y «De la poesía heroico-popular española». Fué maestro de Menéndez y Pelayo.

Dignos de respeto son otros escritores de la misma época, como *José Amador de los Ríos, Manuel de la*

Revilla, Federico Balart, José Coll y Vehí, Leopoldo Alas («Clarín» de seudónimo) y *Emilia Pardo Bazán.* Distante de ellos por el tono agresivo de sus artículos colócase a *Antonio de Valbuena*, censor meticuloso, afecto a la crítica formal; se han hecho cé ebres sus volúmenes de «Ripios» por los comentarios buriones y despiadados que allí vierte.

Aguzada sensibilidad reveló *Juan Valera*, autor de numerosos estudios, ahora coleccionados en sus «Obras completas». Diseñó un esmerado cuadro de «La poesía lírica y épica de la España del siglo XIX», y juzgó a muchos literatos de nuestro continente en sus «Cartas americanas». Polemizó con Campoamor y la Pardo Bazán sobre temas de estética.

El más encumbrado crítico de la anterior centuria fué *Marcelino Menéndez y Pelayo* (1856-1912), polígrafo de asombrosa versación y hombre de sereno juicio. La literatura peninsular débele libros tan fundamentales y enjundiosos como «Historia de las ideas estéticas en España», «Historia de los heterodoxos españoles», «Orígenes de la novela española», «Estudios sobre el teatro de Lope de Vega», «Calderón y su teatro», «Estudios de crítica literaria», etc. Francisco A. de Ycaza dijo en su «Examen de críticos» [1] que a Menéndez y Pelayo «le ha de haber acontecido como a Taine, leer cuatro tomos para escribir tres líneas. Así se hacen esas grandes obras de vasta doctrina y profunda enseñanza».

Entre los más recientes eruditos, investigadores y críticos hispanos deben mencionarse a Mariano Pardo de Figueroa («Doctor Thebussem»), Francisco Navarro Ledesma, Adolfo Bonilla y San Martín, Francisco Rodríguez Marín, Blanca de los Ríos de Lampérez, Julio Cejador, Emilio Cotarelo, Julián Ribera, José Alemany, Mariano de Cavia, Miguel de Unamuno, Eduardo Gómez de Baquero («Andrenio»), Pedro de Mujica, Julio Puyol, Azorín, Ramón Menéndez Pidal, Tomás Navarro Tomás, Federico de Onís, Américo Castro, Julio Casares, José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, etc.

---

[1] Madrid, 1894.

5. La crítica entre nosotros data de los últimos decenios, pues las circunstancias de nuestra evolución cultural no favorecieron hasta hace poco su progresivo desarrollo. A pesar de la azarosa vida política argentina alcanzó, en la época de Rosas, autoridad indudable *Juan María Gutiérrez* (1809-1869), quien escribió unos interesantes «Estudios biográficos y críticos».

Posteriormente cultivó el género *Santiago Estrada*, escritor de orientación neoclásica que se dedicó con preferencia a los comentarios y reseñas teatrales; también *Carlos Guido y Spano* y *Pedro Goyena* realizaron útil labor censoria a fines del siglo pasado.

Actuaron en más modernos tiempos *Calixto Oyuela* y *Ricardo Monner Sans*, ambos de filiación netamente clásica; *Miguel Cané*, cuya producción presenta semejanza con la del impresionismo francés, y *Pablo Groussac*, crítico severo de la misma escuela.

Trabajan actualmente en variadas investigaciones literarias Ricardo Rojas, Arturo Costa Alvarez, Eleuterio F. Tiscornia, Juan B. Selva, Juan Torrendell, Roberto F. Giusti, Juan Millé Giménez, José A. Oría, Jorge Max Rohde, Alvaro Melián Lafinur, Julio Noé, etc. (1).

6. Repasemos un trabajo crítico de Marcelino Menéndez y Pelayo; por ejemplo, el que consagra a Gaspar Núñez de Arce, incluso en la primera serie de sus «Estudios» (2) ya mencionados.

Antes de examinar la obra literaria del autor de «La visión de Fray Martín», y como a modo de explicación inicial, da el comentarista su concepto del «poeta entero», que en los pueblos primitivos servía de intérprete a los gustos, ansias y aspiraciones de sus connacionales. Era una especie de vocero de la multitud; daba expresión a los anhelos de su raza. Mas en los tiempos modernos, debido a la complejidad de la vida actual, no es posible que un escritor resuma las inquietudes generales del núcleo humano a que pertenece. Por ello — apunta Me-

(1) En la Facultad de Filosofía y Letras funciona el «Instituto de Literatura Argentina» que dirige Ricardo Rojas.

(2) Madrid, 1884.

néndez y Pelayo — no es Núñez de Arce un «poeta entero», «aunque sea un gran poeta». Ese tipo antiquísimo del vate que se impregna de la tradición popular y la hace tópico fundamental de sus versos ha ido desapareciendo, y hoy lo substituye, en parte, el hombre que canta los afanes primordiales de su época y condensa, no todos, pero sí algunos de los ideales que en determinados instantes más hondamente conmueven a sus contemporáneos. La imposibilidad de que aparezca hoy el «poeta entero», origina un derivativo forzoso: el del «poeta civil».

Cree Menéndez y Pelayo que dentro de dicha categoría ha de colocarse a quien compuso «El vértigo», pues es «de los que increpan y amonestan, de los que hacen crujir su látigo sobre las prevaricaciones sociales, de los que imprimen el hierro candente de su palabra en la frente o en la espalda de los grandes malvados de la historia o de los que ellos tienen por tales», etc.

Luego de delinear una somera biografía del literato y de recordar su condición de político militante, sostiene que el modelo de creación poética que mayor influjo ejerció en él fué el de Manuel José Quintana. «Uno y otro — escribe — buscan la inspiración, no en solitaria estancia, sino al aire libre y a la radiante lumbre del sol, entre las oleadas de la multitud», etc. Elogia después el carácter social y el tono ardoroso y enérgico de «Gritos del combate».

Contemplándolo en distinta faz de su labor artística, asevera que es la duda el sentimiento que en él predomina. Núñez de Arce es un escéptico: ni afirma ni niega. Así lo corroboran muchas de sus poesías. Se ve obligado a dudar, no «porque su corazón esté seco de afectos y de creencias, sino porque es hijo del siglo y en vano se resiste a su impiedad».

Llevado por otro orden de consideraciones, juzga que el poema «Raimundo Lulio» señala el apogeo de su gloria; con tal obra se introducen en España los tercetos de estilo dantesco merced a una versificación impecable y armoniosa. Encarece las bellas décimas descriptivas de «El vértigo», las sonoras estrofas de la «Última lamentación de

Lord Byron» y la majestuosidad cadenciosa de «La visión de Fray Martín».

Estima también que su estilo ha mejorado al perder la tiesura de antes, y que ha adquirido nervio su vocabulario con términos y giros de castizo origen plebeyo. Conceptúa, en cambio, que su poesía es, a veces, en exceso cerebral, ya que el poeta debe trabajar con imágenes y no con ideas.

Analiza, finalmente, los dramas y comedias de Núñez de Arce, especializándose con «El haz de leña». Piensa que unos y otras encuadran en la escuela de Tamayo y Baus y López de Ayala por su «realismo urbano ético o moralizador». Agrega que «sólo una extraordinaria mesura, un gusto exquisito y una pulcritud de forma como la de los dos autores ya citados, puede evitar o mitigar los inconvenientes del elemento no estético que en estas obras se introduce».

El párrafo postrero del estudio que acabamos de sintetizar reza así: «Al terminar aquí este juicio de Núñez de Arce, sólo debo añadir que en él he hecho callar todo respeto de amistad y compañerismo, apreciándole como si se tratase de un poeta de edades remotas, único medio de que tenga algún peso y autoridad la crítica que hacemos de los contemporáneos, que, si son ingenios de tan buena ley como el de Núñez de Arce, bien toleran y resisten éste y aun otro más riguroso expurgo, cuanda va guiado, como aquí, por la más sana intención de acertar y y por el más desinteresado amor al arte».

Reflexionando ahora acerca del procedimiento crítico de Marcelino Menéndez y Pelayo, salta a la vista que no peca de la rigidez inflexible de Sainte Beuve o de Taine o de Hennequin. Acepta lo más útil de sus respectivos sistemas: el detalle biográfico, cuyo conocimiento preconiza el primero; la observación del carácter del autor, del medio social que lo rodea y del momento en que vive, cuyo amplio examen exige el segundo; el análisis de la obra como manifestación del correspondiente período histórico, que el último recomienda. Este egregio crítico español mezcla tales elementos, y todos se reúnen en torno al principio

regulador que él mismo formuló con clara llaneza ([1]): «Detrás de cada hecho, o, más bien, en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y a veces una teoría o una doctrina completa, de la cual el artista se da cuenta o no pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Esta doctrina, aunque el poeta no la razone, puede y debe razonarla y justificarla el crítico buscando su raíz y fundamento, no sólo en el arranque espontáneo y en la intuición soberana del artista, sino en el ambiente intelectual que respira, en las ideas de cuya savia vive, y en el influjo de las escuelas filosóficas de su tiempo».

7. Nace la crítica de la tendencia natural del espíritu que lo impele a discernir lo bueno de lo malo, lo verdadero de lo falso, lo bello de lo feo. Su faena es beneficiosa, pues enseña a distinguir valores artísticos, esclarece la mente del lector, suministra datos y antecedentes para entender las obras y hasta, en ocasiones, corrige demasías, fallas y errores de los escritores cuyos libros analiza.

Para llevarla a cabo de modo serio, es necesario que quien la ejerza posea abundantes conocimientos literarios y de estética general, y que esté dotado de una despierta sensibilidad, bases sobre las que asentará esa cualidad, imposible de definir hasta hoy, que se llama «buen gusto»; se depura éste mediante la lectura asidua de los grandes autores y la constante meditación acerca de sus obras maestras.

Exígese, además, que sea el crítico de ánimo justiciero, a fin de conducirse sin benevolencia perjudical, mas sin excesiva acritud. Que no convierta en ataque despiadado lo que ha de ser tranquilo dictamen sobre la labor ajena. Es decir, se le reclama «imparcialidad», que es condición difícil de precisar fijamente, pues si a un escritor modernista le damos a juzgar las composiciones líricas de Ricardo León — autor español contemporáneo de filiación clásica — expresará sin eufemismos el parecer adverso que ellas le sugieren. ¿Podrá pedírsele al crítico que se despoje de su personal criterio estético para aquilatar las

---

([1]) Advertencia preliminar a la «Historia de las ideas estéticas en España», Madrid, 1883.

produciones que estudia? Evidentemente, no. Tanto valdría como invitarlo a abdicar de su genuino modo de ser para cambiarlo, a cada paso, según el poeta comentado. ¿En qué consiste, entonces, esta imparcialidad tan traída y llevada? Consiste en lo que Oyuela ([1]) denomina *imparcialidad extra-artística*, «es decir, la imparcialidad respecto de las ideas religiosas, políticas o sociales del autor criticado. Estas ideas deberán ser respetadas por el crítico, siempre que sean elevadas y sinceras, aunque vayan contra las suyas propias. Nada más escaso, por desgracia, que este linaje de imparcialidad. Los críticos, generalmente, hacen valer en contra del talento artístico del escritor y del mérito de la obra cada uno de los juicios religiosos, filosóficos o políticos, contrarios a los suyos, que encuentran en ella».

Tal imparcialidad extra-artística fulge límpidamente en los trabajos de Menéndez y Pelayo, y así lo demuestra aquel que en páginas anteriores hemos resumido. Con posterioridad a este extraordinario polígrafo, la crítica española, o se ha consagrado a la indagación histórica y técnica, a la manera de Bonilla y San Martín y de Menéndez Pidal y sus discípulos, o se ha aficionado a la animada divagación impresionista que cultivan, entre otros, Azorín, Ortega y Gasset y Pérez de Ayala.

a). — *Cuestionario*

1. De qué modo Julio Casares realiza su labor en la parte de «Crítica profana» que el alumno conoce.
2. Diversas maneras de entender la crítica literaria; procedimientos de Sainte Beuve, de Taine, de Hennequin, de France, etc.
3. Los críticos españoles del siglo XIX.
4. Los críticos argentinos de la pasada centuria.
5. Lectura de un «estudio» de Menéndez y Pelayo.
6. La labor del crítico literario.

b). — *Ejercicios prácticos*

1. Componer un esquema general de la crítica hispana de la centuria anterior.
2. Trazar un cuadro sinóptico de la crítica argentina del siglo XIX.

([1]) «Elementos de teoría literaria», Buenos-Aires (sin fecha).

Capítulo X

HISTORIA

1. Tradicionalmente suelen incluirse en los textos de preceptiva, a la vera de los géneros poéticos — épico, lírico y dramático — y en vencindad de la crítica, los géneros literarios menores, en los cuales la bella expresión del pensamiento se supedita a propósitos intelectuales de distinta naturaleza. Ocurre así con la historia, la oratoria y la didáctica.

2. Escojamos ahora un libro moderno sobre temas históricos; por ejemplo, el de Pablo Groussac titulado «Mendoza y Garay» (1). Busquemos allí el capítulo que dedica a «La vida de la carabela» y revisemos su contenido.

En él nos muestra la insegura embarcación al iniciar la «navegación de altura», lejos de tierra y en dirección a la costa brasileña. Era ésta la ruta peligrosa a merced del mar iracundo. El mísero bajel podía almacenar pocas provisiones, y convenía administrarlas con prudente economía a fin de que los tripulantes no padecieran hambre a poco andar.

El autor nos describe la carabela «con su ancha borda lanzada fuera del agua», «bien sentada en la ola» y «rasgando la onda azul en su curva flexible de golondrina». Una que trajo consigo Mendoza, la «Magdalena» recibía hasta doscientas toneladas de carga, y dentro de aquella reducida nave se apeñuscaban un centenar de soldados y aventureros de diverso origen. Cuando arreciaba la borrasca en la noche inclemente, la tripulación, a tientas en la obscuridad, realizaba las maniobras de práctica para capear el temporal. Pasado el riesgo, las costumbres de a bordo retomaban su rutinario ritmo, despertado otra vez el espíritu de solidaridad a raíz de los temores recientes.

(1) Buenos-Aires, 1916.

Aquellos hombres decididos, con el rostro tostado por el sol de los trópicos, hechos a toda clase de privaciones, poco alimentados y mal dormidos, congregábanse de tarde en la crujía, y al calor de la rueda amistosa salían a relucir historietas andaluzas, refranes genoveses, cuentos gallegos... Se hablaba de cosas de mar, y entonces el viejo irlandés narraba la leyenda de la fragata fantasma ante la curiosa e inquebrantable atención de quienes conocían, de tiempo atrás, el misterioso relato.

A popa, los oficiales y algunos pasajeros—transgrediendo severas disposiciones—jugaban a los naipes mientras llegaban las sombras nocturnas; concluída la partidita diaria y saldadas las cuentas entre ganadores y perdedores, recitábanse en alta voz las oraciones que ponían fin a la jornada. Entraba en seguida una nueva guardia de marinos por cuatro hòras más, y en el barquichuelo temerario todo era ya silencio hasta el siguiente día.

Transcurrían de esta suerte las largas horas en aquellos «corchos negruzcos», como los califica expresivamente Groussac; era necesaria una fuerte dosis de valor para arriesgarse en ellos intentando la azarosa travesía. Muchas expediciones zozobraban, y el profundo abismo ahogaba en un minuto las esperanzas de las gentes sin ventura que iban tras la incierta esperanza del oro americano. «Entre aquel centenar de hombres, de cerebro inculto, refugiados en un frágil leño flotando entre dos infinitos, resonaba, como en las vastas poblaciones, la doble gama, rica y discorde, de la armonía y del conflicto universal».

Obsérvese que leyendo el indicado capítulo reconstituimos el viaje de las carabelas colonizadoras.

3. Tal es la labor de la historia: *evocar el pasado*. Para ello ha de indagar la verdad de los acontecimientos, y esa es su capital diferencia con la poesía. «El historiador—dice Aristóteles en su «Poética»—narra hechos realmente acaecidos; el poeta, hechos que pueden acaecer».

La moderna metodología histórica fija los procedimientos imprescindibles que ha de seguir quien se consagra a esta disciplina. Debe, en primer término, llevar a cabo averiguaciones pacientes que lo pongan en contacto con

cuantos documentos relativos al asunto sea factible hallar en archivos, bibliotecas y museos; ha de hacer acopio de datos y antecedentes. Debe ayudarse, además, con las enseñanzas que suministran algunas ciencias auxiliares, como la paleografía, la diplomática, la numismática, la cronología, etc. Esta primera etapa preparatoria denomínase *heurística*. A ella subsigue otra de orden crítico: la de revisar todo lo reunido con el designio de establecer qué datos y antecedentes merecen fe y cuáles son desechables por su sospechosa autenticidad, por su evidente falsía o por su parcialidad interesada. Esta cautelosa faena, donde se pone a prueba la perspicacia del estudioso, llámase *hermenéutica*. Mientras se va cumpliendo, la época pretérita que se trata de reconstruir aparece, paso a paso, en la mente del historiador, el cual recompone imaginativamente cómo se desarrollaron los sucesos y, en ciertos casos especiales, atrévese a conjeturar aquellos que — por falta de información suficiente — no le es dable precisar con exactitud. Semejantes presunciones o hipótesis han de utilizarse de modo circunspecto, pues el exceso de fantasía desnaturaliza la verdadera realidad, que es la materia auténtica de la historia. Esta tercera tarea de coordinación y reajuste general se denomina *síntesis*. La última etapa, o *exposición*, abarca la relación animada de los hechos, la descripción de lugares, la presentación de personajes ilustres, a fin de que el período histórico cobre viveza y colorido y dé la impresión fiel de los acontecimientos.

Basta enunciar tal serie de trabajos para advertir que la historia, propiamente dicha, comienza en la síntesis y se perfecciona en la exposición escrita. Tanto la heurística como la hermenéutica son sólo tareas previas indispensables, y la circunstancia de que ambas se rijan hoy por estrictas normas de método ha movido a algunos escritores a estimar que la historia es una ciencia.

La discusión en torno al tópico se enconó en las postrimerías del siglo XIX, y a la jactanciosa actitud de los cientificistas fanáticos contrapuso Benedicto Croce [1] serias

---

(1) «La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte» en «Primi saggi», Bari, 1919.

objeciones. Demostró que la ciencia, según el concepto aristotélico, es conocimiento de «lo general», es decir, de los hechos que regular y forzosamente se repiten. Cuando, por ejemplo, después de múltiples experimentos, indúcese en física la ley de la gravitación, ella comprende todos los casos precedentes y también todos los casos futuros. La ciencia, por ende, no es conocimiento de lo individual cambiante, sino de lo general, de aquello que siempre, infaliblemente, se reproduce. Pues bien: la historia no está en condiciones, como la física, de formular leyes. La historia trata de lo individual, que varía de hombre en hombre, de pueblo en pueblo, de época en época. Estudiando las reformas agrarias en la antigua Grecia o en la Roma de los Gracos nadie, creemos, podrá establecer en qué momento y con cuáles características aparecerá en nuestro país la iniciativa rivadaviana. En historia los hechos reconocen múltiples causas y no se repiten en forma idéntica; sucédense de manera inesperada y zigzagueante.

Tampoco — dice Croce — es asimilable la historia a las ciencias naturales que describen y clasifican las especies vivas. La historia no trata del hombre como la biología, del león o del zorro. La historia no trata del hombre como especie, sino de los hombres como individuos.

Esta pretensión orgullosa y pueril de querer convertirla en ciencia, proviene de la modalidad que ha adquirido en los postreros lustros, con las nuevas exigencias de revisión y orden que se aplican a la heurística y a la hermenéutica; pero bueno es recalcar que — si bien son dos actividades ineludibles porque sirven para acumular y selecionar materiales — ellas no constituyen la historia en sí misma. La historia no es mero amontonamiento de datos ni colección inacabable de fechas. El historiador, según dijimos en otra ocasión, «*evoca* y *relata* lo real y pretérito» (1).

Recogiendo la substancia doctrinaria de Aristóteles, ha afirmado Croce que la *poesía* labora sobre lo individual imaginado, «lo idealmente posible»; la *historia,* en cambio,

(1) *José María Monner Sans*, «La història considerada como género literario», Buenos-Aires, 1921.

labora sobre lo individual verdadero, «lo realmente acaecido». A fin de lograr su propósito, el historiador ha de empaparse en los sentimientos y en las ideas del momento social que examina, ha de recorrer con despierto sentido estético aquellos amarillentos pergaminos donde palpita, ya reseco, un trozo de la vida que fué, ha de descifrar las entrelíneas de los documentos para, intuitivamente, reconstruir el pasado y hacerlo desfilar ante la vista del lector.

La historia no es sólo la enumeración de batallas, ni el frío resumen de los hechos políticos: la historia abraza la vida total de un pueblo, y ha de presentar sus viviendas, sus costumbres, sus creencias, sus rasgos intelectuales y morales, etc. De ahí que a Taine le sobraba razón cuando sostenía que el historiador—dada la complejidad de su faena—debe «encerrar dentro de sí cinco o seis poetas»...

4. Los estudios históricos se intensificaron en España durante el siglo anterior, y sus cultivadores dieron a las prensas obras de carácter general, monografías sobre determinados asuntos, crónicas documentadas, efemérides, biografías y memorias.

El *conde de Toreno*, José María Queipo del Llano, escribió con elegante galanura la «Historia del levantamiento, guerra y revolución de España»; *Antonio Alcalá Galiano*, la «Historia de España desde los tiempos primitivos hasta la mayoría de la reina doña Isabel»; *Modesto Lafuente*, una «Historia general de España» en varios tomos, la cual representa ingente esfuerzo de rebusca y de crítica.

A este mismo linaje de actividades dedicáronse, entre otros, Francisco Martínez Marina, José María Quadrado, José Amador de los Ríos, Antonio Cánovas del Castillo, Fidel Fita, Eduardo Hinojosa, Gumersindo de Azcárate, etc.

Ya en más modernos tiempos se han distinguido, dentro de dicha disciplina, Rafael Altamira, Julián Ribera, Julio Puyol, el conde de Cedillo, Ricardo Beltrán y Rózpide, Rafael de Ureña, Gabriel Maura y Gamazo, etc.

5. Los trabajos de historia nacional comenzaron alrededor de 1850 con los libros fundamentales de Vicente Fidel López y de Bartolomé Mitre. Cuanto hasta entonces se había publicado—verbigracia, el «Ensayo histórico»,

de Gregorio Funes — valía como simple crónica, pero carecía de consistencia documental y de ordenado plan expositivo.

Bartolomé Mitre (1821-1906) compuso la «Historia de San Martín y de la emancipación americana» y la «Historia de Belgrano y de la independencia argentina». Hombre de extraordinario amor por el estudio, de recia voluntad y de ahincadas aficiones literarias, supo armonizar sus condiciones de investigador y de literato en beneficio de nuestra historia.

Vicente Fidel López (1815-1903) — autor de «La novia del hereje», que antes citamos — redactó la «Historia de la República Argentina». Ambos escritores libraron reñida y respetuosa polémica sobre tópicos de su especialidad, y fruto de ella fueron dos nuevas obras: las «Comprobaciones históricas», de Mitre, y el «Debate histórico», de López.

El criterio del primero fué siempre de severa austeridad en punto a revisión de las fuentes y a corroboración crítica de los datos obtenidos; el del segundo, más narrativo y libre, no se ajustó al rigor de los procedimientos actuales. López aclaró ingenuamente su particular opinión cuando aseveró: «No sé si esta manera de hacer la historia, por medio del colorido local y de la resurrección dramática de los tiempos sobre que se escribe, parecerá todavía entre nosotros aventurada y extraña por lo mucho que se desvía del método y de las formas que otros han seguido». Mitre, por el contrario, efectuó pacientes indagaciones para que «fluya de los mismos documentos, sin propósito preconcebido, la unidad de la acción, la verdad de los caracteres, el interés dramático, el movimiento, el colorido de los cuadros», etc. Sin desdeñar, pues, la cálida evocación del pasado, quiso que ella se asentara en un amplio y profundo examen de sus fuentes correlativas.

También se consagraron a estas actividades, en tiempos posteriores, Vicente G. Quesada, Francisco Ramos Mejía, Adolfo Saldías, Samuel Lafone Quevedo, Juan B. Ambrosetti, Enrique Peña, etc.

Acabado concepto de la historia revela *Pablo Groussac*

en sus monografías sobre «Liniers» y «Mendoza y Garay». Escrupulosidad en la preparación de los materiales, destreza en el justiprecio de los mismos, arte en la síntesis y belleza en la elocución, son sus cualidades innegables. A pesar de haberse aplicado a arduas inquisiciones en archivos y bibliotecas, no se ha dejado marear por los alardes de otros colegas, empeñados en convertir la historia en ciencia, y así lo corrobora el sesudo prefacio a «las dos fundaciones de Buenos Aires».

En los días que corren realiza labor provechosa un núcleo de investigadores, entre los cuales cabe mencionar a Félix F. Outes, Pablo Cabrera, Luis Roque Gondra, Ricardo Levene, Mariano de Vedia y Mitre, Emilio Ravignani, Carlos Correa Luna, José León Suárez, Luis María Torres, Rómulo D. Carbia, Diego Luis Molinari, etc. (1).

6. Si el alumno, después de leer pausadamente el capítulo de Groussac, medita acerca de la metodología histórica, observará que los resultados de la heurística y hermenéutica pertinentes quedan fijados en las notas explicativas de pie de página; la síntesis hállase en la artística evocación de la vida de la carabela; la exposición, en las páginas destinadas a brindarnos aquella enseñanza.

Es, sin duda, tarea estética la de retrotraerse al pasado y hacer revivir períodos históricos, mas ella ha de basarse sobre conocimientos seriamente adquiridos en los trabajos preliminares de indagación y de crítica. Cierto es que el factor personal ya se introduce en ambas operaciones previas, por más escrúpulo científico que en ellas domine; ese factor personal va oculto en la mayor o menor sagacidad del estudioso, en su imparcialidad mayor o menor. Ese mismo factor personal cobra enormes proporciones en la síntesis, pues depende de la inteligencia del historiador el ligar los hechos por medio de vínculos causales, no siempre fáciles de percibir a través de los fríos documentos. Y ese mismo factor personal reaparece, por fin,

(1) De los problemas concernientes a nuestro pasado se ocupan hoy el Instituto de Investigaciones Históricas que en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos-Aires dirige Emilio Ravignani, y la Junta de Historia y Numismática, cuya presidencia ejerce ahora Ricardo Levene.

en la elocución, ya que merced al relato llega hasta nosotros el fruto de tales cavilaciones.

La historia es, en esencia, *narración*; de ahí su visible parentesco con la épica. Se ha dicho que Herodoto es «el Homero de la historia». En efecto, la historia empieza siendo relación fabulosa y legendaria, donde se funden lo cierto y lo puramente imaginado. La epopeya es, según sabemos, en parte poesía y en parte historia, y dicha mezcla se perpetúa hasta los tiempos actuales en la llamada *novela histórica,* especie mixta donde predomina la «creación» poética, si bien hermanada con la «evocación» histórica. En caso de prevalecer la evocación, es decir, — usando el vocabulario de Croce — «lo realmente acaecido», la obra es una *historia novelesca;* así conceptúa Menéndez y Pelayo los «Episodios nacionales», de Pérez Galdós.

En cercana vecindad con la novela histórica y con la historia novelesca ha de situarse la «leyenda», molde épico al que aludimos en el respectivo capítulo [1]

a).— Cuestionario

1. Cuáles son los géneros literarios menores.
2. Lectura de un capítulo de «Mendoza y Garay», obra de Pablo Groussac.
3. La metodología histórica y sus etapas.
4. El problema de la historia-ciencia.
5. Los historiadores españoles del siglo XIX.
6. Los historiadores argentinos de la centuria anterior.
7. La historia considerada como género literario.
8. Poesía e historia: especies mixtas.

b). — Ejercicios prácticos

1. Establecer las diferencias de fondo y de forma que pueden señalarse entre un trabajo histórico, una historia novelesca y una novela histórica.
2. Trazar un cuadro general de los principales historiadores españoles y argentinos del siglo XIX.

---

(1) La materia histórica también suministra asuntos al arte escénico, produciendo los titulados «dramas históricos».

Capítulo XI

ORATORIA

1. Otro de los géneros literarios menores es la oratoria. Presenta características propias, según veremos en seguida.

Leamos, para comprobarlo, el discurso que un político español, Emilio Castelar (1832-1899), pronunció en el Congreso de su país el 20 de julio de 1870; versó sobre «la abolición de la esclavitud» ([1]). Al discutirse el tema en aquel Parlamento, la voz del fogoso tribuno vibró con encendido acento en defensa de los desamparados. «¿Creéis— dijo a sus colegas — que hay en el mundo algo más horrible, algo más espantoso, más abominable que el negrero? El monstruo marino que pasa bajo la quilla de su barco; el tiburón que le sigue, husmeando la carne, tienen más conciencia que aquel hombre». Describió luego las horrendas vicisitudes que padecían en alta mar los esclavos, amontonados en el barco, «ataúd flotante de gentes vivas». Contó varios episodios de semejante explotación humana, exhibiendo con abultados relieves el horroroso tráfico negrero. «¿Puede haber sociedad — exclamaba entonces — donde se publican y se leen estos anuncios? ¿Les daría à leer estos periódicos de Cuba el señor Ministro de Ultramar a sus hijos? No puedo creerlo, no se los daría. Dice: «Se venden dos yeguas de tiro, dos yeguas del Canadá; dos negras, hija y madre; las yeguas juntas o separadas; las negras, la hija y la madre, separadas o juntas». La pobre negra que ha engendrado a su hijo en el dolor moral, que lo ha parido en el dolor físico, cuando ese hijo puede consolarla, una

---

(1) *José Rogerio Sánchez* da cabida a un extenso fragmento de tal alocución en su útil «Antología de textos castellanos», 2.ª edición, Madrid, 1920.

carta de juego, una bola de billar deciden de su suerte. Se juegan las negras, y muchas veces gana uno la madre y el otro la hija, y el juego separa lo que ha unido Dios y la naturaleza. Cuando vemos esto buscamos, sin encontrarla, ¡ay!, la justicia humana y la justicia divina. El cielo y la conciencia nos parecen vacíos. El negro nace con la marca en la espalda, crece como las bestias para el servicio y el regalo de otros; trabaja sin recoger el fruto de su trabajo; sólo es feliz cuando duerme si sueña que es libre, y sólo es libre en el día de su muerte».

Expuesta así la triste existencia de los parias modernos, Castelar — que quería hacer cesar tan bárbara situación — apeló a argumentos convincentes y decisivos. Allí, cerca de él, en otros escaños de la misma Cámara, sentábanse algunos clérigos, y a ellos se dirigió con el fin de enrostrarles la bancarrota del cristianismo si éste era capaz de permitir que se perpetuara tamaña injusticia; los párrafos postreros de dicha exhortación suya son los siguientes: «Yo observo que hay en esta Cámara, lo digo para concluir, algunos sacerdotes. Yo creo, señores diputados, que los sacerdotes han venido aquí para algo más, para mucho más que pedir la resurrección de la Monarquía y la continuación de la intolerancia religiosa. Yo no disputaré, no quiero entrar en eso, ni es de este sitio, ni de esta ocasión; yo no disputaré sobre si el cristianismo abolió o no abolió la esclavitud. Yo diré solamente que llevamos diecinueve siglos de cristianismo y diecinueve siglos de predicar la libertad, la igualdad, la fraternidad evangélica, y todavía existen esclavos; y sólo existen en el Brasil y en España. Yo sé más, señores diputados, yo sé más: yo sé que apenas llevamos un siglo de revolución, y en todos los pueblos revolucionarios, en Francia, en Inglaterra, en los Estados Unidos, ya no hay esclavos. ¡Diecinueve siglos de cristianismo y aun hay esclavos en los pueblos no revolucionarios!

«Yo dejo esto a vuestra consideración, a vuestro pensamiento. Sin embargo, el cristianismo, o no es nada o es la religión del esclavo. El mesianismo fué la esperanza de un pueblo criado en la servidumbre. Moisés nació bajo el látigo de los Faraones en Egipto; Cristo es un vencido

en Roma, hijo de un artesano, pobre, que no tiene patria, ni donde reclinar su cabeza; sus primeros discípulos fueron vencidos como él; los primeros mártires fueron esclavos, y su doctrina llevó el consuelo a las almas oprimidas, prometiéndoles cambiar las argollas de la tierra por una corona de estrellas en el cielo. La cruz, la cúspide de la sociedad moderna, fué lo más abyecto: el patíbulo del esclavo en la sociedad antigua. Pero, señores diputados, yo no participo, no puedo; la conciencia nos impone las ideas, y no somos libres para evadirnos de ellas; yo no participo de toda la fe, de todas las creencias, de todas las ideas que tienen los sacerdotes de esta Cámara. Sin embargo, si yo fuera sacerdote, si yo tuviese la alta honra de pertenecer a esa elevada clase, yo, en el más sublime de los misterios religiosos, teniendo vuestra fe, me diría: el Criador se redujo a nosotros, aquellas manos que cincelaron los mundos, fueron taladradas por el clavo vil de la servidumbre; aquellos labios que infundieron la vida, fueron helados por el soplo de la muerte; Él, que condensó las aguas, tuvo sed; Él, que creó la luz, sintió las tinieblas sobre sus ojos; su redención fué por este gusano; por el vil gusano de la tierra que se llama hombre, y, sin embargo, la sangre de sus llagas ha sido infecunda, porque todavía en esta tierra, donde yo levanto la hostia, hay hombres sin familia, sin conciencia, sin dignidad, instrumentos más que seres responsables, cosas más que personas; levantaos, esclavos, porque tenéis patria, porque habéis hallado vuestra redención, porque allende los cielos hay algo más que el abismo, hay Dios; y vosotros, huíd negreros, huíd de la cólera celeste, porque vosotros, al reducir al hombre a servidumbre, herís la libertad, herís la igualdad, herís la fraternidad, borráis las promesas evangélicas selladas con la sangre divina del Calvario».

2. En el referido discurso percíbese aquella cualidad denominada «elocuencia», que definió Capmany como «el don feliz de imprimir, con calor y eficacia en el ánimo de otros, los afectos que agitan el nuestro». Tal cualidad aparece al servicio de un propósito primordial: el de colmar una aspiración generosa. La oratoria, género verbal, es arte,

en consecuencia, por los «medios» que emplea, aun cuando su contenido se supedite a precisos fines utilitarios. El que habla anhela persuadir a sus oyentes; desea inculcarles algunas ideas y despertarles ciertos sentimientos para, por tal conducto, mover su voluntad en determinado sentido.

Los resortes de la persuasión — ya queda insinuado — pueden ser de orden intelectual, las ideas, o de índole afectiva, los sentimientos. En el primer caso se convence al auditorio; en el segundo, se lo conmueve. Claro está que, de acuerdo con las circunstancias, todos estos factores se mezclan o armonizan en mil formas diversas. El disertante, por ejemplo, que expone ante una reunión culta los principios de cualquier disciplina, procede de muy distinta manera al caudillo moderno que, en plena calle, arenga a la muchedumbre. La prevalencia de uno u otro factor proviene de la especie de oratoria que se cultive y aún de la clase de público que escucha: así, el sacerdote conmueve a sus feligreses con la historia de los mártires y la evocación de sus dolores; el conferenciante convence a la concurrencia con la sólida argumentación que desarrolla; el político persuade a sus colegas de parlamento con la expresión caldeada de sus sentimientos y con la ceñida exposición de sus ideas.

De ahí que — según explica Ricardo Rojas — «el discurso perfecto requiere que el convencer, el persuadir y el conmover se completen en equilibrada eficacia». La emoción que es connatural a toda oratoria, predomina, de modo excluyente, en la *oratoria sagrada*, como el convencimiento en la *oratoria académica* y la persuasión en la *oratoria política*. Las tres, empero, tienden a dirigir los actos del auditorio, y por ello siempre se advierte algún afán persuasivo — repitamos la palabra — en las oratorias sagrada y académica. La primera de ambas origina su molde genuino en el «sermón»; la segunda, en la «conferencia»; la última, a su vez, en el «discurso».

Nótese que en el género literario de que tratamos, el autor entra en inmediato y directo contacto con el público; no ocurre lo que con los géneros poéticos, en que el ar-

tista mantiénese alejado de quienes gustan su obra, y si con algunos de ellos tiene aparente y vaga similitud, es con el dramático por el aspecto teatral de la oratoria. Sin embargo, el comediógrafo llega al alma de la concurrencia, no de manera directa como el orador, sino de modo mediato y por intermedio de los actores que interpretan su producción.

Bien se echa de ver que, debido a la acción recíproca del orador sobre el auditorio y de éste sobre aquél, el estilo de este género no ha de ser el mismo que el de la poesía. La composición poética, en efecto, madurada en la soledad y el silencio, exige continencia y reflexión en el ornato de la cláusula; en la oratoria, el arrebato súbito del instante y del sitio conduce a fáciles excesos en punto a giros e imágenes. Se lo ha calificado, por su ritmo vehemente, de «estilo de combate», como si el orador — aun sin adversario real en la discusión — tuviera que habérselas con la multitud que lo escucha para forzarla a aceptar sus conclusiones.

Antiguamente túvose de la oratoria un concepto muy estrecho y cerrado. Su teoría se tituló «retórica», y sobre ella disertó Quintiliano (escritor latino del siglo I de nuestra era), señalando las «cinco partes» en que aquélla se divide [1], tres de las cuales son las mismas que enunciamos en el capítulo primero de este libro al indicar las etapas del arte de componer: *invención* (o preparación), *disposición* y *elocución*. Escogido el asunto, y agrupadas las principales ideas, es menester ordenarlas con criterio lógico antes de escribir el discurso. Después — cuarta etapa — ha de recurrirse a la *memoria* para confiarle su contenido, y, finalmente, hemos de esmerarnos en la *pronunciación* — etapa quinta — a fin de que cuanto digamos sea agradable al oído.

Acerca de cada una de estas cinco partes suministró Quintiliano abundantes consejos, y estableció, además, las porciones de que debe constar todo discurso. Los retóricos de época posterior han ido reduciéndolas poco a poco, pues era en realidad complicadísima la técnica de

[1] «Instituciones oratorias», Madrid, 1799.

la antigua oratoria. Hoy, en los manuales corrientes, anótanse: el *exordio,* a manera de introducción; la *proposición*, en que se formula el pensamiento central del discurso; la *confirmación*, en que se acumulan los razonamientos favorables a la tesis que se sustenta; la *refutación*, destinada a contrarrestar las observaciones contrarias, y el *epílogo,* en el cual, aparte de sintetizarse el designio fundamental del orador en la ocasión de que se trata, se cierra la peroración con imágenes apropiadas al lugar y al momento.

La prolija estrictez de la arcaica retórica ha ido desvaneciéndose progresivamente. La oratoria moderna, si bien admite la previa coordinación de las ideas, desecha como improcedente la redacción del discurso, pues ello le resta llaneza y fluidez. Afirmaremos, usando los mismos términos de Quintiliano, que quien habla al público ha de conocer «la materia» de su peroración, pero no «las palabras» con que la expondrá. El orador debe saber *qué* es lo que va a decir, pero no *cómo* va a decirlo. Sobran, pues, dos de aquellas cinco partes añejas: la «elocución» y la «memoria».

Frase harto certera sintetiza el procedimiento de la oratoria moderna, la cual inclínase a la «improvisación preparada», que Manuel Milá y Fontanals (1) caracterizó con nítida sencillez: «preparación en cuanto al fondo del discurso, a las ideas principales y a su orden, e improvisación en cuanto al desenvolvimiento de las ideas y a la expresión». Luego agrega: «los privilegios de la improvisación son ciertas incorrecciones y desigualdades, que no se consentirían en el estilo escrito y que difícilmente evita el orador, y además ciertas bellezas atrevidas, ciertas imágenes y metáforas menos exactas, por ejemplo, que se perdonan al improvisador con tal que sean eficaces (2). Se asiste así al nacimiento de las ideas y a la elaboración de las frases, y ello suscita la natural simpatía del auditorio.

Suelen enumerarse las cualidades que son necesarias a

(1) «Principios de literatura general». Barcelona, 1888

(2) Del libro de Mauricio Ajam, «La parole en public», París (sin fecha) podrán comentarse en el aula algunas de sus «conclusiones».

quien habla, las que se distinguen en *morales, intelectuales, afectivas* y *físicas*. Revisten las últimas indudable interés, pues la oratoria es, en sí misma, «acción»; acción que queda a cargo de su propio autor, y de ahí que importen sobremanera su aspecto general, su pronunciación, sus inflexiones de voz y sus ademanes.

3. Entre los oradores españoles del siglo XIX han de recordarse a *Juan Donoso Cortés, Joaquín María López, Francisco Pi y Margall, Antonio Cánovas del Castillo* y *Emilio Castelar*.

El últimamente citado, con sus virtudes y defectos, encarna la elocuencia hispana de la pasada centuria. Dice de él José Rogerio Sánchez: «De tal modo absorbió este género su pensamiento y vida, que escribía en forma de discurso desde sus correspondencias hasta sus artículos de fondo; y desde sus lecciones a sus libros de historia, siempre resaltaba el estilo declamatorio que le era característico. Su maravillosa imaginación y su memoria prodigiosísima eran las dos facultades principales de que se servía su elocuencia, y hay que convenir en que en esto no ha tenido igual en España. Cuando aquel hombre de voz atiplada subía a la tribuna, adquiría su figura y su voz potencia y dominio tal, que parecia hipnotizar las turbas que le escuchaban.

«Sin embargo, en esos hermosos discursos no solía haber fijeza de ideas, ni solidez de doctrina, ni lógica, ni exactitud histórica. Nada es más facil que refutar a Castelar. Él mismo se ha refutado mil veces. De sus libros y de sus discursos se pueden sacar afirmaciones para todos los gustos» (1).

4. Los oradores políticos argentinos de más talla fueron *Adolfo Alsina, Leandro Alem* y *Carlos Pellegrini;* actuaron en contacto frecuente con las masas populares y también en las discusiones parlamentarias. En más modernos tiempos han descollado Aristóbulo del Valle, Osvaldo Magnasco, Lisandro de la Torre, Juan B. Justo, Alfredo L. Palacios, Belisario Roldán, etc.

---

(1) «Historia general de la literatura», Guadalajara, 1908.

En la oratoria académica fueron nuestras figuras próceres *Nicolás Avellaneda, José Manuel Estrada* y *Pedro Goyena.* Sufrieron éstos el influjo de Castelar, más visible en la impetuosidad de Estrada que en la sobriedad elegante de Avellaneda.

La acción pública que desarrollaron otros estadistas los indujo a ejercitarse en las lides oratorias como medio indispensable a su diaria actividad política; mencionaremos, entre ellos, a *Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, Guillermo Rawson* y *Bernardo de Irigoyen.*

En la oratoria sagrada no deben olvidarse los nombres de *Mamerto Esquiú, Camilo Jordán* y *Marcolino Benavente.*

a). — *Cuestionario*

1. Lectura de un discurso de Emilio Castelar o de José Manuel Estrada o de Nicolás Avellaneda.
2. Características propias del género oratorio.
3. Diversas especies de oratoria.
4. La antigua retórica de Quintiliano y el concepto moderno de oratoria.
5. El estilo oratorio.
6. Los oradores españoles del siglo XIX.
7. Los oradores argentinos de la pasada centuria.

b). — *Ejercicios prácticos*

1. Enumerar algunas observaciones y consejos que Mauricio Ajam expone en su libro «La parole en public».
2. Trazar un cuadro general de los principales oradores españoles y argentinos del iglo XIX.

Capítulo XII

DIDÁCTICA

1. Ya hemos afirmado antes que es tradicional, en los manuales de preceptiva, incluir la didáctica entre los géneros menores, junto a la historia y la oratoria; y a la verdad que conviene distinguir bien en qué aspecto presentan alguna atingencia con la literatura las producciones que ella comprende.

De lo que queda expuesto en páginas anteriores y de lo que habremos de esbozar en las de este capítulo, se desprenderá, nítida, una observación primordial; lo literario de estos géneros menores, hállase en los medios expositivos de que todos se valen, pero sus respetivos fines son ajenos a la labor genuinamente artística. La historia, en efecto, indagando la verdad de los acontecimientos pretéritos, evoca y narra el pasado de un pueblo; la oratoria, merced a las galas de lenguaje y a oportunos recursos emotivos, convence y persuade al auditorio; la didáctica, por último, gracias al ordenado desarrollo de sus lecciones, imparte los conocimientos de una determinada disciplina científica. Sin embargo, poco tendríamos que decir aquí de la estructura de un tratado de matemáticas o de biología, por ejemplo; apenas si señalar el plan a que tales obras suelen amoldarse con sus definiciones, axiomas, corolarios, teoremas y demostraciones, o con sus clasificaciones, agrupaciones sistemáticas y descripciones de géneros, subgéneros y especies. No mucho más podríamos añadir después y, de hacerlo, sería solo en lo tocante a la elocución que corresponde a dichos libros, la cual ha de ser sencilla en su vocabulario, precisa en la terminología, clara y concisa en su sintaxis, metódica en las explicaciones.

Bien menguada y feble resultaría así la doctrina de la didáctica, y al llegar a este punto estaría del todo agotada, si no tuviéramos que mostrar cómo en la antigüedad se fusionó lo literario con lo instructivo y cómo en los tiempos modernos aquellos moldes viejísimos aparecen renovándose con visible lozanía.

Para enfocar a buena luz el problema bastará distinguir la faz estética del lenguaje, originaria de la poesía, de su faz científica, originaria de la didáctica. Al proponerse ésta la simple enunciación de sus «nociones», forja los «tratados» de índole docente, ya «magistrales» por su tono y contextura, ya «elementales» por lo rudimentario de su conjunto, ya «monográficos» por lo reducido de su tema. Al proponerse, en cambio, designios más agradables, crea formas mixtas de enseñanza en que el consciente desorden del trabajo, su libre y ameno desenvolvimiento y el feliz ornato de la cláusula le prestan mayor interés. Con semejante objeto se recurre, en ocasiones, a la redacción de una única carta o a la ficción de un cambio epistolar, o se urde un diálogo a fin de que, de la lectura de aquéllas o de éste, se infieran los conocimientos que quieren transmitirse ([1]).

En tiempos remotos constituyéronse las llamadas *épica doctrinal y épica didáctica* ([2]). Fué la primera de tendencia francamente moralizadora, en tanto que la segunda evidenció marcadas inclinaciones docentes. Ya en Grecia se conocieron «poemas épico-didácticos», y Roma tuvo uno célebre en materia literaria: el que Horacio, con carácter de epístola, escribió a Lucio Pisón y sus hijos. Para ejemplificar, además, con otras obras familiares al alumno, agregaremos que el «Arte poética» de Boileau es también modelo de poema épico-didáctico.

En uno y otro, en el del poeta latino y en el del preceptista francés, la noción llega al lector en galano estilo. Hay en ambos como un esfuerzo por restarle a la enseñanza administrada el cariz austero y frío que le es habi-

---

([1]) El profesor — si lo conceptúa prudente — podrá leer y parafrasear en clase algunos trozos de los «Diálogos literarios» (Barcelona, 1886) de José Coll y Vehí.

([2]) Revéase el parágrafo 7 de nuestro capítulo V.

tual. Hay un deseo de que el tema elucidado no se convierta en enfadoso discurso. De este modo, repetimos, tendía a fusionarse lo literario con lo instructivo.

Aquellas semillas paganas, resembradas en siglos posteriores, vuelven ahora a germinar, mas sus frutos son harto diversos, según veremos a renglón seguido.

2. Escojamos un libro que sirva a nuestro propósito. Sea, verbigracia, el de un escritor español contemporáneo, Gabriel Alomar, titulado «Verba» ([1]). Tomemos de él su primer estudio: «Notas al margen de mi *Quijote*».

Percibiremos sin demora que el autor no pretende realizar en él una crítica detallista y a fondo de la novela de Cervantes. Unicamente apunta, aquí y allá, comentarios dispersos sobre asuntos relacionados con ella. Así, si despaciosamente revisamos el contenido total de aquellas sesenta páginas, comprobaremos que su primer parágrafo lo dedica al «Quijote» como expresión de los tiempos medioevales; en el segundo encarece la fuerza vital de sus principales personajes; en el tercero alude al problema de la libertad humana; el cuarto lo destina a señalar la influencia de las letras italianas sobre las españolas; en el quinto establece la genuina esencia de «lo cómico» como elemento artístico; en el sexto trata dos manifestaciones filosóficas y literarias de la época: el misticismo y la sátira; en el séptimo aclara el valor de epopeya de que el «Quijote» se reviste con su armónica mezcla elegíaca y satírica; en el octavo examina la ironía que en la obra luce; en el noveno analiza la «tristeza desolante» que guarda el libro inmortal; en el décimo exhibe la contraposición de los caracteres fundamentales, uno todo dolor, y el otro grotesca figura llena de donaire y socarronería, y el undécimo, por fin, lo consagra al tipo femenino que concibe Cervantes y al espécimen de bandolero» que ha delineado en su «Ingenioso hidalgo».

Repasando por segunda vez este jugoso trabajo, adviértese que lo constituyen glosas fragmentarias, las cuales se van superponiendo y ligando a medida que las suscita la divagación reflexiva y zigzagueante del escritor. Quizás

---

([1]) Madrid, (sin fecha).

haya en ellas una unidad recóndita, muy oculta entre las marchas y contramarchas de su vagabundeo mental, mas esa unidad carece de la trabazón lógica y meticulosa que es propia de los severos tratados didácticos. Elige Alomar el tema y lo aborda sin supeditarse, al parecer, a un itinerario muy rectilíneo; a cada paso desvíase del tópico central y dilucida, problemas más o menos conexos con él. Cierto acicalamiento en el estilo le presta a estas «Notas» atrayente ligereza. La enseñanza llega así hasta el lector adornada con apropiados toques artísticos.

Hoy los estudios verificados de esta suerte se denominan *ensayos*. Los hay muy breves y sumarios, casi idénticos, por sus cortas dimensiones, a los artículos periodísticos. El ensayo, empero, diferénciase del artículo en que aquél alcanza mayor hondura, en que ostenta más fuerza doctrinaria, y en que el escritor, al tratar un punto concreto, roza de soslayo varios asuntos con él directa o indirectamente relacionados. El ensayista discurre, sin plan y sin prisa, un poco a la ventura, guiado solo por su ideación desbordante y libérrima. El ensayo por ello, contemplado de cerca, parece un simple boceto, un cuadro a medio concluir.

Eduardo Gómez de Baquero ([1]) lo conceptúa como «un tratado menor o un tratado imperfecto»; «el ensayo — insiste — es la didáctica hecha literatura, es un género que le pone alas a la didáctica y que reemplaza la sistematización científica por una ordenación estética, acaso sentimental, que en muchos casos puede parecer desorden artístico». De ahí que haya en él menos caudal erudito que en los estudios de escueto fondo docente.

La extraordinaria difusión que en nuestros días ha adquirido la prensa diaria y periódica, estimula la predilección que por el ensayo revela el público. Quienes, por sus ocupaciones o por sus restringidos conocimientos, no pueden profundizar un problema a través de nutridos volúmenes de investigación científica, se contentan con en-

---

([1]) «El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos», segunda parte del volumen «El renacimiento de la novela española en el siglo XIX», Madrid, 1924.

trever los lineamientos generales del mismo en estos bosquejos semi-didácticos, que las revistas publican con propósitos más informativos que doctrinarios.

Dada su especial estructura, el ensayo consiente cierto subjetivismo agradable, con lo que se despoja de la tiesura y seriedad connaturales a la didáctica; es esa misma estructura la que, en otro sentido, fomenta el esmero de los ensayistas en punto a lenguaje.

Esta manera de compòner invade hoy la crítica literaria. Los juicios que aquí y allá se formulan, en lugar de subordinarse a un tópico prefijado, desenvuélvense en torno de él invadiendo zonas vecinas. Muchos trabajos recientes así lo corroborarían; sobrará con citar, verbigracia, el que Ramón Pérez de Ayala dedicó, hace algunos años, al actor español Francisco Morano [1]. En efecto: al decidirse a puntualizar las cualidades y defectos de este artista, el escritor halló ocasión oportuna para disertar sobre las condiciones que debe reunir quien se dedica a la labor escénica. Refirióse, en primer lugar, a la contextura física del actor, a su expresión facial, a su voz, a sus ademanes; aludió después a la sensibilidad y a la inteligencia que le son imprescindibles en grado eminente, y, por último, presentó, de paso, las escuelas o modos de interpretar todavía en boga. Casi diríamos que, con la excusa de Morano, redactó un estudio brevísimo acerca de la tarea del actor, genéricamente considerado.

El ensayo es, pues, una especie fronteriza en que confluyen la gravedad de la didáctica con la gracia de la poesía. Semeja un tratado menor realizado sin plan preconcebido, y en el cual es hacedero ampliar el tema con toda clase de divagaciones y rodeos.

La misma imprecisión del ensayo hace que no sea factible fijarle un molde único e insubstituible; admite, en cambio, numerosísimas modalidades, desde la colaboración periodística de ceñidas proporciones en que se exponen asuntos de carácter diverso, hasta el escrito de más aliento y de

---

(1) «Las máscaras», vol. I, Madrid, 1919.

mayores dimensiones, digno ya de ennoblecerse en las páginas del libro ([1]).

El alumno comprobará, por ejemplo, que hay diferencias de grado entre el extenso estudio de Alomar a que antes nos referimos y el sucinto ensayo de Pérez de Ayala alusivo al actor Morano.

3. El ensayo, en la moderna forma que hoy reviste, reconoce antecedentes valiosos en algunas naciones europeas, preferentemente en Inglaterra y Francia.

También contó España en tiempos remotos con autores que dieron a la estampa breves tratados de este tipo, si bien entonces no se los había definido y clasificado de la manera que hoy conocemos.

Ya en el siglo XIX quienes compusieron verdaderos ensayos fueron Mariano José de Larra, Juan Valera, Ramón de Campoamor, Leopoldo Alas («Clarín»), Joaquín Costa, Angel Ganivet, etc., pero los que contribuyeron al auge de esta renovada especie aparecieron en las postrimerías de aquella centuria y constituyeron la llamada «generación de 1898». De entre ellos los más conocidos son Miguel de Unamuno, Eduardo Gómez de Baquero («Andrenio»), Pío Baroja, Azorín, Gabriel Alomar, Ramiro de Maeztu, José María Salaverría, Francisco Grandmontagne, etc. En época más reciente cabe mentar a José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala y Luis Araquistain.

Entre los ensayistas argentinos solo recordaremos a Eduardo Wilde, Miguel Cané, José Ingenieros, José León Pagano, Roberto F. Giusti, Roberto Gache, José A. Oría, Carmelo Bonet, Arturo Cancela, José Gabriel, etc.

a). — *Cuestionario*

1. La épica didáctica de los antiguos.
2. La didáctica como género literario.
3. Las formas modernas de la didáctica.

([1]) Es común que los ensayos hallen cabida en las revistas genuinamente literarias, y como éstas las desconocen, de ordinario, nuestros estudiantes, creemos necesario recomendar se los ponga en contacto con alguna de ellas. Aconsejamos, verbigracia, la revisación de varios números de «Nosotros», publicación mensual argentina que acaba de cumplir veinte años de existencia.

4. Lectura de un ensayo de Alomar, o de Salaverría, o de Bonet.
5. El ensayo como especie literaria.
6. Principales ensayistas españoles y argentinos.

b) — *Ejercicios prácticos*

1. Reducir a esquema un ensayo que el alumno haya leído.
2. Establecer las diferencias entre tratado didáctico, ensayo y artículo periodístico.

Capítulo XIII

ESTILO

El estudiante habrá comprobado, a través de las lecturas del curso, que cada autor tiene un modo especial, peculiarísimo, de escribir. A veces, hasta se nos antoja que en algunas obras está de más la firma; sin ella, y por poca sagacidad de que dispongamos, ¿no seremos capaces de colegir que es de Bécquer la poesía que acabamos de leer?; ¿no seremos capaces de distinguirla, después, por su vocabulario sencillo, por su tono íntimo, por su disposición general, de una conturbadora dolora de Campoamor o de una vibrante composición lírica de Zorrilla?...

Es que este modo especial, peculiarísimo, de escribir da carácter a la forma literaria y proviene, según es comprensible, del sentimiento dominante en cada poeta. Más aun: si de uno a otro se nota sensible diferencia, también puede percibirse alguna en diversas producciones de un mismo autor. Ello depende de los asuntos que trata y del estado de ánimo en que compone esta o aquella obra.

Así, por ejemplo, la ternura que, por lo común, prevalece en las estrofas de Bécquer, se oculta un instante cuando lo agita la satírica indignación que, al referirse a una mujer frívola, trasluce en los siguientes versos:

¿Qué es estúpida?... ¡Bah!, mientras callando
guarde obscuro el enigma,
siempre valdrá, a mi ver, lo que ella calla,
más que lo que cualquiera otra me diga.

Cada autor no escoge voluntaria y conscientemente su estilo; éste dimana del propio temperamento, de las pre-

ferencias y gustos más ahincados, de su formación intelectual. Lo innato de una parte, y, de otra, lo adquirido por medio de la lectura y del estudio, se funden prietamente y acuerdan a cuanto se redacta un particular sello distintivo.

2. Ya sabemos que los novelistas nos presentan los tipos forjados por su fantasía y que tal descripción denomínase literariamente «retrato». Véase, verbigracia, cómo Pío Baroja dibuja un personaje:

«Don Cleto Meana era el filósofo de la casa; era un hombre bien educado y culto, que había caído en la miseria. Vivía de algunas caridades que le hacían los amigos. Era un viejecito bajito y flaco, muy limpio, muy arreglado, de barba gris recortada; llevaba el traje raído, pero sin manchas, y el cuello de la camisa impecable. Él mismo se cortaba el pelo, se lavaba la ropa, se pintaba las botas con tinta cuando tenían alguna hendidura blanca, y se cortaba los flecos de los pantalones. La Venancia solía plancharle los cuellos de balde. Don Cleto era un estoico».

El procedimiento empleado por el fuerte escritor vasco no puede ser más directo. Nada de ornato ni de figuras retóricas. Ninguna comparación en este párrafo sencillo y fácil. Como Baroja no se preocupa de la sonoridad del período, abundan en el pasaje transcripto varios verbos en pretérito imperfecto de idéntica terminación, lo que constituye allí un indudable demérito.

Tomemos ahora, al azar, uno de los retratos que nos ha brindado la pluma de Azorín:

«Este viejo está llorando. Este viejo tiene un bigote blanco, recortado, como un pequeño cepillo; viste un pantalón a cuadritos negros y blancos; lleva unos lentes colgados de una cinta negra; se apoya en un bastón de color de avellana, con el puño de cuerno, en forma de pata de cabra. El viejo llora de alegría. Se ha pasado toda su vida en el teatro; cuando vió su fortuna deshecha se vino al pueblo. Aquí ha organizado una compañía de aficionados; no podía estarse quieto. Esta noche es la primera que trabajan.

«El viejo va y viene con pasito ligero y menudo por el

escenario, entra en los cuartos de los cómicos, sube al telar, desciende al foso. Lleva en la mano un libro delgado; de vez en cuando se para bajo una luz y lee un poco»...

Hay también elegante simplicidad en esta prosa, pero no el desaliño que en la de Baroja resalta. Es la de éste más expresiva y es la de aquél más galana. Azorín recurre con frecuencia a la repetición de palabras para fijar bien los conceptos; usa hábilmente los diminutivos; realiza las gradaciones con un criterio lógico, y emplea cláusulas breves, ligadas unas a otras merced a la reiteración de las mismas frases.

Para completar la experiencia, entremos en relación con un personaje de Pérez de Ayala.

«Era don Celso Robles un célibe sexagenario, enconado enemigo de la más bella mitad de la especie humana, y particularmente fanático de la deglución, de la potación y de las beatíficas sobremesas, consagradas al juego del hombre, que también se suele llamar tresillo. El estilo de la arquitectura corporal de don Celso pertenecía al período ciclópeo; sus piernas, dos bárbaras columnas monolíticas; su vientre, un templo primitivo habitado por una divinidad cruel y turbulenta en cuyo propiciamiento se inmolaban a diario innumerables víctimas arrancadas a la libertad de sus naturales elementos — el aire, la tierra, las aguas —, solemnizándose el sacrificio con derrame copioso de brebajes báquicos y confortativos. La cúpula de este templo, que siempre se mantenía en actividad religiosa, era una cúpula tricolor, decorada con franjas paralelas; primero, el cuello blanco de la camisa; más arriba, un gracioso lóbulo o abombamiento, que, al fundirse, formaba la papada y el pertorejo, de un color flamígero y esponjoso como la cresta y barbas del gallo; más arriba, el blanco impecable de la boca, ostentando sonoras señales de que el dios se hallaba satisfecho de su culto, reía tan dilatadamente que las comisuras de los labios escapaban por entrambos lados del rostro, como si fuesen a juntarse por detrás del occipucio; la próxima franja en altitud la formaban la nariz, las mejillas, las orejas y el colodrillo, todos ellos tan arrebatados de entonación que del rojo

habían pasado al azul índigo; y, por último, la sesera, de bruñido bermellón con irisaciones metálicas, como el vidriado de los azulejos moriscos. Patológicamente, el señor Robles era un temperamento apoplético y congestivo. Su médico le había sugerido la posibilidad de que reventase un día, y aconsejado que rompiera con sus hábitos vegetativos; que dejara los negocios y se fuera a vivir al campo. La idea de que aquel dios insaciable que se alojaba en su bandullo pudiera ver el ocaso y extinción de su culto, torturaba las más delicadas fibras del corazón de don Celso».

El vocabulario que luce este novelista es más rico y plástico que el utilizado por los anteriores. No alcanza el tono vigoroso y seco del de Baroja, ni el poder sugestivo del de Azorín; aventájalos, en cambio, en varios aspectos formales. Su caudaloso léxico le facilita precisión mayor en el término y más diestro primor artístico en la composición. A ello se suma el acertado uso del substantivo, del adjetivo y del verbo, y el oportuno empleo de novedosas imágenes. Es, sin duda, un escritor que pule su prosa, siempre flexible y armónica.

Observemos que el lenguaje—patrimonio que a todos nos pertenece—cobra diversísima entonación en cada uno de estos retratos, como reflejando las diferentes modalidades personales, de quienes los han diseñado. Por ello, acaso, dijo Gustavo Flaubert que «la forma sale del fondo como el calor del fuego». Quiso significar que lo íntimo se transparenta en la elocución y que ésta busca adecuarse al tema desarrollado. Existe, por ende, una perfecta concordancia entre autor, asunto y estilo.

Si bien es verdad que el lenguaje es patrimonio que a todos nos pertenece, no es menos cierto que al escribir efectuamos espontáneamente una serie de actos selectivos. Elegimos esta palabra y no aquella otra; la elegimos porque conviene más a la idea que hemos de transmitir o porque suena mejor o porque es un vocablo culto y no una resobada palabreja del arroyo. Puestos a la tarea de hermosear cada línea, nos afanamos por hallar el verbo que signifique con exactitud la acción de que se trate, y

hurgamos hasta hallar el adjetivo que califique mejor a este o aquel substantivo. De vez en cuando, y para matizar la monótona expresión directa, recurrimos a las llamadas galas de lenguaje, y tan pronto trazamos una comparación, como urdimos una metáfora, como ideamos una alegoría.

Todo depende de lo que ansiemos realizar, ya que el tono será distinto en una novela que en una obra lírica, en un discurso que en un trabajo de crítica literaria. Podríamos establecer, a fin de corroborarlo, un parangón entre el estilo de Galdós y el de Núñez de Arce, entre el de Castelar y el de Menéndez y Pelayo, y se notarían desemejanzas notorias en el corte y ondulación del período, en el léxico que cada uno de ellos emplea, en el uso de las partes oracionales, en la difusión mayor o menor de las figuras e imágenes, etc.

3. Clemente Cortejón [1] ha definido el estilo como «la manera que cada escritor tiene de concebir las ideas y manifestarlas con expresiones tan adecuadas y propias que parezcan nacidas para ello. Poner en relieve lo común, encontrar nuevos aspectos a lo vulgar, engrandecer lo sencillo, dar fuerza a lo débil para que cause impresión lo que se dice, esto es tener *estilo*, alcanzar la palma de escritor original».

Si en la originalidad estriba la esencia del estilo, éste — tan diverso y mudable — no puede razonablemente clasificarse. Hay autores de noble elocución en buena parte de su obra y que, sin embargo, gustan de la llaneza en el diálogo y de la sobriedad en el relato. Aun conservando todas sus páginas cierta similitud que pone al descubierto idéntico origen, difieren ellas por la estructura cambiante de un pasaje a otro.

Se nos habla a menudo del estilo «sencillo», del «medio» y del «elevado» y también de las gradaciones de cada uno de ellos, y en trance luego de aplicar concretamente tal distinción esquemática, no atinamos a afirmar si el de este poeta ha de incluirse en una u otra de las tres categorías enunciadas. Hay tantos estilos como buenos es-

[1] «Arte de componer en lengua castellana», 4.ª ed., Madrid, 1911.

critores existieron y existen. Entre los de una misma época suelen percibirse rasgos comunes en el manejo del idioma; así, por ejemplo, el reducido vocabulario de los románticos, la sequedad narrativa de los afiliados al naturalismo, la abundancia de figuras retóricas en los poetas modernistas, etc.

Además, las ideas preponderantes dentro de un núcleo social influyen en sus correlativas manifestaciones literarias: la simpatía que, verbigracia, mostró la escuela de Darío por los motivos paganos, indujo al esmero en la cláusula y tendió a poblar de ninfas y faunos, de lebreles y dragones las composiciones líricas de aquel entonces.

Si la originalidad es la esencia del estilo, ya podrá deducirse que muchos de los que escriben carecen de él, sea por lo impersonal, tibio y descolorido de su prosa, sea por la imitación servil con que se aferran a las fórmulas y giros propios de otros autores. Acontece asimismo que, en algunos casos, al declinar la capacidad mental de un escritor, éste se aficiona en demasía a los recursos formales que le dieron boga en cierto momento; dícese en tal caso que está «amanerado», y ello equivale a aseverar que repite cansadoramente sus invariables modos de expresión.

Sobrada razón tenía quien declaró que «el tiempo no respeta lo que se ha hecho sin su concurso»; en cuanto al estilo, semejante frase adquiere visos de verdad inconcusa. Las grandes obras perviven, generalmente, cuando todos sus elementos alcanzan invulnerable reciedumbre. No hay obra maestra si su forma — en relación al asunto — es pobre o enclenque. Por ello, ante los aciertos de un poeta, consideramos insubstituibles las locuciones por él empleadas. Cuando don Alfonso, por ejemplo, en la jornada última del drama del duque de Rivas, abofetea a don Álvaro, el entonces sacerdote prorrumpe en la siguiente exclamación:

¿Qué hiciste? ¡Insensato!!!
Ya tu sentencia es segura:
Hora es de muerte, de muerte,
¡El infierno nos confunda!...

Nada sobra ni nada falta en estos cuatro versos porque ellos trasuntan la situación espiritual del protagonista, herido en su varonil. entereza Obsérvese, en efecto, la intensidad emotiva que lleva en sí la interrogación con que se abre el parlamento de don Alvaro, y la vehemencia impetuosa que revelan las frases interjectivas finales. Si substituyéramos una sola de ellas, si restáramos a la estrofa una sola palabra, se disiparía la honda impresión que estos versos producen en el auditorio.

Carmelo Bonet en su ensayo «Apuntaciones sobre el arte de escribir» ([1]) suministra algunos ejemplos de substantivos y epítetos bien hallados; así éste de Enrique Larreta en «La gloria de don Ramiro»: «Ricos pebeteros disimulaban el *hedor hongoso y ratonil* con su incesante sahumerio». Los vocablos que se subrayan son irreemplazables en esta cláusula y ella perdería su carácter inconfundible si dijésemos: «Ricos pebeteros disimulaban el olor desagradable con su incesante sahumerio». Dicho párrafo, por lo demás, alcanza tan alto grado de perfección que se amenguaría su rotundidad si verificáramos una simple translación de adjetivos; véase: «Ricos pebeteros disimulaban el hedor ratonil y hongoso con su incesante sahumerio». Es que el verdadero escritor goza del sentido del ritmo por fineza auditiva y del sentido de la imagen por fineza visual; de ahí que el encanto inexplicable que se desprende de ciertos libros, rebajaríase si en su prosa se introdujeran modificaciones, por leves que fuesen. Ello aclara también las serias dificultades que han de vencerse para traducir fielmente una obra poética. La elocución definitiva que los artistas excelsos han dado a sus producciones no admite retoques ni enmiendas.

4. Formarse un estilo no es tarea de pocos días ni de rápido empeño; exige, al contrario, suficiente experiencia literaria para que las dotes personales del autor se reflejen naturalmente en la obra, acordándole rasgos particularísimos.

El profesor francés Antonio Albalat — que se ha preo-

([1]) 2.ª ed., Bs.-As., 1924.

cupado del problema en varios libros — señala en uno de ellos ([1]), los diversos medios utilizados para satisfacer tal deseo. Recomienda, en primer término, la lectura de los buenos escritores, y luego algunos ejercicios tendientes a imitar su manera de escribir. El oficio se aprende — parece decirnos — por dos procedimientos muy conocidos: leyendo a los grandes poetas y prosistas, y escribiendo, después, a semejanza de como ellos lo hicieron.

Encarece luego otros trabajos subsidiarios: el «pastiche», o servil remedo de los ajenos modos de escribir; la «amplificación», o sea el desarrollo del pensamiento contenido en una frase breve; la «descripción», es decir, la animada pintura de lo que vemos y observamos; la «antítesis», u oposición de ideas con el objeto de revestirlas, merced al contraste, de mayor vivacidad.

Siguiendo estos consejos de Albalat — que sirven únicamente para acrecer las aptitudes de cada cual —, y disponiendo de antemano de alguna inteligencia y de decidida vocación literaria, no es imposible alcanzar, mediante sostenido esfuerzo, cierta decencia en el estilo. «Lo que natura non da, Salamanca non presta»: nadie, sin condiciones innatas puede llegar a ser escritor, mas contando con ese capital inicial es hacedero, por obra del estudio, colocarlo a buen interés. Para lograrlo a plazo fijo, hemos de someternos a la labor antes reseñada; sobre todo, leer mucho, ordenada y atentamente; escribir mucho, cuidadosa y pacientemente, sin premuras de publicidad. Preparar bien los materiales del trabajo a que hemos de aplicarnos; disponerlos según un plan a la par reflexivo y artístico; redactar la obra con tiento, limando aquí y tachando allá, podando la prosa de excesos inútiles y perjudiciales; extirpando las frases hechas, las locuciones de relleno y las repeticiones fatigosas; cambiando un substantivo por otro, un adjetivo por otro, un verbo por otro, hasta encontrar el substantivo, el adjetivo o el verbo que mejor convengan en cada ocasión; desechando aquella imagen por innecesaria o por vaga, y empleando más bien ésta por su precisión

(1) «La formation du style», 10 ed., París, 1918.

y coherencia; evitando las asonancias molestas, mediante giros adecuados o inversiones oportunas en el orden de la cláusula; prestando más cadencia al período cuando el oído nos indique que este párrafo es pesado o que aquel otro parece deforme o rengo.

Los franceses han sido, para bien de su idioma, muy afectos a esta infatigable labor de autocorrección; así han conseguido escribir con singular destreza, si bien el estilo galo se caracteriza por cierto frío empaque, por cierta rígida tiesura, no siempre encomiables. Empero, entre la espontaneidad ilimitada de algunos—hechos a componer con velocidad pasmosa — y esta continencia exagerada de otros, optamos por lo último, máxime en nuestro país donde padecemos «la plaga del repentismo» (1).

El repentista — según lo explica su mismo rótulo — hilvana, más que cose, sus prendas literarias. Da las últimas puntadas antes de haber proyectado íntegramente el trabajo. Es, entre mil, el novelista que semana tras semana marea a las modistillas de barrio con sus sentimentales narraciones; es el sainetero que, reeditando cuadritos del bajo fondo porteño, monopoliza varios teatros durante toda una temporada. A veces, entre tanta seudoliteratura barata y chirle, alguna obra — como por casualidad — sobresale del nivel usual. Es el acierto inesperado, la feliz jugada de lotería que se malgasta al instante en cien noveluchas más o en cincuenta comedietas de arrabal...

Tan cuantiosa y apresurada producción es, forzosamente, flor de un día; marchítase con el primer soplo, y aun cuando esa cosecha suministre ahora ganancias a quienes la administran, acertaremos al asegurar que las antologías futuras no podrán recoger el perfume silvestre de lo que nació para morir al momento.

La obra literaria que se perpetúa a través del tiempo requiere el acendrado calor de la inspiración, el entusiasmo sin tasa que se complace lentamente en atenuar defectos, en abrillantar lo opaco y en prestar vida a lo inerte. Gustavo Flaubert — que castigaba su estilo con calmosa perseve-

---

(1) Véase, con este título, un ensayo de Carmelo Bonet, incluso en el libro antecitado.

rancia y que consumía al menos cinco años para dar remate a cada novela — decía, con profunda verdad, que «la prosa nunca está concluída».

a). — *Cuestionario*

1. En qué consiste el estilo.
2. Diferencias formales que pueden advertirse entre escritores de una misma época.
3. Lenguaje y estilo.
4. Estilo y manera.
5. Importancia del substantivo, del adjetivo y del verbo en la forma literaria.
6. Las figuras retóricas en el estilo de cada autor.
7. La formación del estilo.
8. El repentismo literario.

b). — *Ejercicios prácticos*

1. El alumno cotejará el estilo de dos autores que haya estudiado durante el curso, especificando las características de cada uno de ellos.
2. Analizará un párrafo, a elección del profesor, indicando los recursos de que el escritor se ha valido al redactarlo.

APÉNDICE [1].

I. Ligeras nociones de Estética [2].

1. Suele definirse la Estética como «la ciencia de la belleza y de sus cualidades análogas y opuestas».

Claro está que el primer arduo tema que plantea al estudioso esta disciplina es el de averiguar en qué consiste la belleza, cuál es su íntima esencia. Cuanto al respecto ha querido teorizarse peca hasta hoy o de vaguedad o de inexactitud.

Si reflexionamos un instante, notaremos que se aprecia siempre lo bello por los efectos que en nosotros produce. Vemos, verbigracia, una flor, y nos agrada por su forma, por sus colores, por su fragancia. Leemos un poema, y nos complace por su contenido emocional, por sus expresivas imágenes, por su estilo cadencioso. De pronto, y sin razonar el linaje de impresiones que recibimos, sin meditar acerca de las cualidades de la flor o del poema, decimos espontáneamente que aquélla o que éste son bellos. Juzgamos al instante, con rapidez extrema.

Es que se despierta en nosotros un sentimiento de placer que no es el común, el que, por ejemplo, puede depararnos en la mesa diaria un sabroso manjar. Es, pues, un placer especialísimo que algunos califican de «desinteresado». Sin embargo, tal vocablo no alcanza a caracterizarlo con nítida precisión, ya que un buen partido de ajedrez genera en nosotros un estado placentero, carente de todo

---

(1) A fin de satisfacer las exigencias de algunos programas escolares, redactamos este brevísimo *apéndice*. Nos limitamos en él a apuntar lo más esencial de cada tópico.

(2) Estimamos que los pocos conocimientos que de Estética es dado transmitir a los alumnos deben serles impartidos, no al comenzar el curso, sino al finalizarlo, cuando las lecturas efectuadas suministran ya el necesario material de análisis.

interés utilitario inmediato. Sin embargo, no afirmamos — por el placer experimentado — que aquel manjar o que este partido son «bellos»...

Las sensaciones de orden estético pueden provocarlas en nosotros, tanto lo que en la realidad contemplamos — las nubes fantásticas, la serranía lejana, el arroyo rumoroso, etc. — como las creaciones artísticas del hombre — un templo, una estatua, un cuadro, una sinfonía, un poema. Somos así espectadores de la belleza natural y de la belleza artística, y como gustadores de una y otra, nuestro juicio coincide o discrepa con el de los demás hombres.

De ahí que el sentimiento de lo bello sea, a la par, *subjetivo* e *intuitivo*. Lo primero, porque el criterio de valoración estética varía de hombre a hombre. Lo segundo, porque sin meditación alguna decimos de esto o de aquello que nos satisface o nos desagrada. Más aún: algunas obras que nos han gustado en cierta ocasión — una novela, una comedia cualquiera — nos dejan impasibles, años después, cuando releemos el libro o presenciamos de nuevo la pieza escénica.

El dolor por la desaparición de los seres más queridos vimos que dió asunto a Vicente W. Querol para escribir «En Nochebuena» ([1]). Es el suyo un poema hogareño de corte clásico: en él nada se sugiere, todos los sentimientos se expresan en un lenguaje diáfano. Ese mismo tópico fué tratado entre nosotros por Evaristo Carriego, en el soneto dodecasílabo titulado «La silla que ahora nadie ocupa», el cual dice así:

Con la vista clavada sobre la copa
se halla abstraído el padre desde hace rato:
pocos momentos hace rechazó el plato
del cual apenas quiso probar la sopa.

De tiempo en tiempo, casi furtivamente,
llega en silencio alguna que otra mirada
hasta la vieja silla desocupada
que alguien, de olvidadizo, colocó enfrente.

([1]) Repásese el capítulo I, parágrafo 2, de este manual.

Y, mientras se ensombrecen todas las caras,
cesa de pronto el ruido de las cucharas
porque, insistentemente, como empujado

por esa idea fija que no se va,
el menor de los chicos ha preguntado
cuándo será el regreso de la mamá.

El procedimiento empleado por el poeta argentino es, desde la primera estrofa, bien distinto del de Querol. La situación espiritual de quienes rodean la mesa familiar se insinúa aquí con oportunos toques realistas, y sólo en el último verso el lector halla la comprobación — casi innecesaria, por lo demás — de que la tristeza de todos radica en que falta, en aquel cuadro íntimo, la figura augusta de la madre.

Es posible que alguien prefiera la poesía transcripta a la que compuso el literato español y que otro, en cambio, estime superior la de éste. Puede ser, por fin, que ambas — cada una en su estilo — deleiten al lector. Ello revelaría que es muy relativa la apreciación que de lo bello nos es dado tentar cuando llega el caso, y de ahí que el gusto artístico — siempre cambiante — origine la mutación continua en las escuelas literarias.

Por otra parte, al leer las dos citadas obras de Querol y Carriego — volviendo a nuestro ejemplo — no nos detenemos a considerar el valor de una y otra para conceptuarlas bellas. Nuestro juicio es inmediato e intuitivo. No trabaja la facultad reflexiva de nuestra mente, sino que a ella se sobrepone, y en máximo grado, nuestra particular sensibilidad. «En Nochebuena» y «La silla que ahora nadie ocupa» son para nosotros hermosas poesías líricas sin que, al pronto, sepamos explicarnos por qué ambas nos emocionan.

2. Si se dice que la Estética es «la ciencia de la belleza y de sus cualidades análogas y opuestas», débese a que tanto en la realidad natural como en la creación artística no siempre aplicamos a lo observado el mismo calificativo. Esto es «bonito» o delicado»; aquello «grandioso» o «sublime», etc.

El final de« Don Alvaro» es «patético» por el destino aciago del protagonista y de quienes le rodean. El desarrollo gradual de «Los intereses creados» rebosa «gracia» y «comicidad». La figura de Walton en «Un drama nuevo» muestra su «fealdad» moral, en contraste con la confiada actitud de Yorick y con la firme nobleza de Shakespeare.

Se infiere, en consecuencia, que existen diversas categorías estéticas, y que entre ellas han de incluirse lo «cómico» y lo «feo» por la fuerza de contraste que las dos traen consigo.

En lo cómico hay, explícita o implícitamente, un desequilibrio intencional que el autor subraya con alguna frase aguda o maligna. Cuando Armando Palacio Valdés, por ejemplo, nos comunica en «La novela de un novelista» que va a relatarnos «La batalla de Galiana» — librada entre los chicuelos de dos barrios de la ciudad de Oviedo — no olvida advertirnos que con ello cree llenar un sensible vacío en la historia militar de España... De la discordancia entre lo menudo del asunto y el tono solemne en que se desenvuelve, surge la sana comicidad de aquel donoso capítulo de su biografía.

En cuanto a lo feo, suelen los autores, para dar más vigor a sus obras, recargar las tintas en la presentación de una escena o en el dibujo de un personaje. Así, verbigracia, Pío Baroja cuando en «El árbol de la ciencia» nos da a conocer la sala de disección del hospital madrileño, a la que concurre el protagonista de su novela. Así Manuel Tamayo y Baus cuando en «Un drama nuevo» esboza la silueta de Walton en la cruel estratagema de que hace víctima a Yorick.

Los escritores naturalistas abusaron de lo feo en la obra de arte y parecieron complacerse en su minuciosa pintura; es indudable, empero, que ya los románticos habían utilizado tal elemento, aunque de manera más parca y atinada.

Lo «sublime» como entidad estética exige sobriedad en los recursos y naturalidad en la forma. Cuando gustamos las producciones líricas de Luis de León, notamos que en ellas todo está dicho con vocablos insubstituibles y que

la entonación del conjunto exhibe esa «difícil facilidad» que es el secreto misterioso del arte auténtico. Léase:

El aire el huerto orea
y ofrece mil olores al sentido,
los árboles menea
con un manso rüido
que del oro y del cetro pone olvido.

La impresión placentera de la paz campesina despréndese, clarísima, de estas líneas admirables, en que hay verbos imposibles de reemplazar («orea» y «menea»), en que figura un certero adjetivo («manso») y en que aparecen dos substantivos («oro» y «cetro»), cargados de significación alegórica. Se nos antoja redactada sin esfuerzo, manifestando el sabio agustino, con espontánea llaneza, su sereno estado de ánimo.

3. La Estética tiene planteados diversos problemas fundamentales: 1.°, el de la belleza natural que en la realidad se observa; 2.°, el relativo al sentimiento que lo bello genera en el espíritu humano; 3.°, el de la creación artística; 4.°, el del juicio crítico que formula el hombre al justipreciar las obras de sus semejantes.

Estas obras pueden ser arquitectónicas, escultóricas, pictóricas, musicales y poéticas. Las tres primeras artes se vinculan al sentido de la vista; las dos últimas al del oído. Por ello es usual denominar ópticas a unas y acústicas a otras.

Como las artes, según se ha observado, comprenden en su conjunto la «realización de la belleza por el hombre», han ido formando su respectivo cuerpo de doctrina con reglas de carácter estético y de orden técnico. Las primeras, en materia poética, atañen a la concepción que el autor tiene de su labor, ya la supedite a la fría imitación de la realidad circundante, ya la libre a su personal inspiración. La historia literaria demuestra que de este modo se forjan determinadas especies: la novela picaresca, por ejemplo, resultaría una de las tantas aplicaciones de la primera teoría; las novelas caballeresca y pastoril lo serían de la segunda.

Las normas técnicas relaciónanse con la forma propia de cada tarea artística. Atañen, verbigracia, al color en pintura como refiérense al lenguaje en poesía.

Es el arte la más fina expresión de la vida de un pueblo. Los artistas, a la par de los hombres de ciencia, constituyen la mejor honra de cada país porque sus creaciones e investigaciones van en pos de la belleza y en procura de la verdad. Es dentro de ambas esferas intelectuales donde la racionalidad humana se revela con mayores alcances, y así parecen entenderlo las naciones civilizadas cuando ensalzan a sus sabios y a sus artistas.

El afán de perdurar en la memoria de las generaciones futuras, esa inagotable ansia de gloria y de eternidad, busca satisfacerse en la ciencia o en el arte. Muchos hombres pasan por el mundo sin dejar tras de sí ni una borrosa huella de su tránsito terrestre; algunos, por el contrario, viven en el recuerdo de sus connacionales o en el del linaje humano por la trascendencia de su obra cultural. Son los que han señalado nuevos horizontes a nuestra mente o los que han conmovido con intensidad mayor nuestra dormida sensibilidad estética.

Si el arte se ha de considerar como índice de un determinado estado social, debe estimarse, al propio tiempo, como factor eficaz de educación colectiva; con él depúrase nuestro entendimiento y se nos hace más llevadera la penosa faena cotidiana. Goethe afirmaba que «todos los días se debe por lo menos oír una pequeña canción, leer una buena poesía, ver un buen cuadro y, si fuera posible, decir algunas palabras razonables»...

4. El artista toma de la realidad, para transformarlos, los elementos de su trabajo creador. No sólo «siente» esa realidad mejor que los otros hombres, sino que alcanza a «transmitir» tal sentimiento con innata habilidad, que luego el estudio — si a él se somete — pule y perfecciona.

Es innegable que hay una predestinación, fácil de percibir, en los grandes artistas; parece que vienen al mundo con un sino ineludible. Unos, los populares — por ejemplo el autor de «Martín Fierro» —, conciben sencillamente como respondiendo a una incontrastable fuerza interior; otros,

los cultos — verbigracia Rafael Obligado —, agregan a su inspiración fluente las galas que la educación general y los conocimientos técnicos pueden suministrarles. «La facultad distintiva del artista — decía Milá y Fontanals ([1]) — es una *imaginación estética poderosa y fecunda*».

II. Somera referencia a la elocución en la obra literaria.

Lo explicado en el capítulo I, parágrafo V, de este libro revela que la elocución abarca el estudio de las diversas formas que el lenguaje culto y el popular adoptan de continuo. De ahí que al examinar los procedimientos utilizados por los autores en materia de sintaxis, la elocución se ligue directamente al estilo.

Nos comunicamos con nuestros semejantes por medio de *palabras*, las que, combinadas en *cláusulas*, sirven para exteriorizar nuestros sentimientos y pensamientos. El conjunto oral y escrito de sonidos y signos — lo material de la expresión — constituye el órgano transmisor de nuestras ideas y afectos; aquéllas y éstos pueden llegar al lector de variadísimas maneras, originándose así las infinitas modalidades de las cláusulas, modalidades que toman el nombre de *figuras*. Los retóricos las han clasificado con detallista prolijidad, y tal trabajo peca, a veces, de excesivo, cuando no de inútil; por ello hoy se insinúa la saludable tendencia a reducir el tema, con el propósito de dar a los estudiantes sólo algunos ejemplos de las principales figuras literarias.

2. Tratando de ellas, y a fin de señalar su espontánea formación, dice Jesús María Ruano ([2]): «Si ante un hombre que en una tertulia no cesa de hablar censurando a presentes y ausentes, yo digo: «Ese hombre es un charlatán», no expreso sino una simple apreciación mía. Si digo: «¡Qué hombre tan charlatán!», ya muestro, sobre mi apreciación, un movimiento de impaciencia o de enojo.

([1]) «Principios de literatura general», Barcelona, 1888.
([2]) «Lecciones de literatura preceptiva», 2.ª ed., Bogotá, 1920.

Pero si, fuertemente impresionado por la garrulería de aquel hombre, digo: «¡Qué charlatán, señores, qué charlatán!», esta repetición indica el mucho fastidio o enojo que me va causando. Y todavía manifestaré más al vivo e intensamente mis sentimientos si digo: «¿Habráse visto semejante charlatán?».

«He aquí los diversos modos de expresar una idea, según que el alma se sienta más o menos impresionada».

Las consideraciones apuntadas en los párrafos transcriptos ponen al descubierto que las figuras no son de uso exclusivo en la lengua culta, sino que también matizan la conversación corriente. El ingenio humano las ha ido forjando para acentuar mejor los conceptos o para ahondar en el lector o en el oyente la impresión emotiva que en cada caso se desea producir.

3. Dejamos aparte las llamadas *figuras de construcción* (hipérbaton, elipsis, pleonasmo, silepsis y enálage) por su estructura puramente gramatical, y nos ceñimos a las de carácter retórico. Entre éstas es menester distinguir las de dicción, las de pensamiento y los tropos ([1]).

I. — Las de DICCIÓN, también denominadas «elegancias de lenguaje», atañen a las palabras y al orden de la oración. Citaremos:

La *repeticion simple,* que consiste en la reiteración de un vocablo al comienzo de los diversos miembros de una misma cláusula. José de Espronceda dice en «El himno de la inmortalidad» ([2]):

Tú la hoguera del sol alimentas,
tú revistes los cielos de azul,
tú la luna en las sombras argentas,
tú coronas la aurora de luz.

Según el sitio del párrafo en que aparece la palabra con la que se insiste, la repetición toma diferentes nom-

---

(1) No es posible trazar líneas precisas de demarcación entre las distintas series de figuras, y menos aún separar los varios grupos que cada una de estas series comprende.

(2) «Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana».

bres; la más bella de sus variedades es la *concatenación*, de la cual es conocidísimo ejemplo este trozo del «Quijote»:

«Y así como suele decirse el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos menudeaban con tanta priesa que no se daban punto de reposo».

En la concatenación la voz terminal de cada inciso sirve para iniciar el subsiguiente; así se encadena todo el conjunto.

Caso de repetirse dos locuciones invirtiendo su orden, el juego literario llámase *retruécano*, y de él, con intención jocosa, se ha abusado y aun se abusa. Lo manejó certeramente Francisco de Quevedo en su «Epístola satírica y censoria» (1):

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Hemos de recordar, además, otras dos figuras retóricas: La *conjunción*, que estriba en multiplicar tal parte oracional con la mira de darle más reposo y solemnidad al período; véanse estos cuatro versos de Espronceda en el «Canto a Teresa» (2):

Y aquellas horas dulces que pasaron
tan breves, ¡ay!, como después lloradas,
horas de confianza y de delicias,
de abandono y de amor y de caricias.

Propósito contrario, o sea el de acordar mayor rapidez a la cláusula, tiene la *disyunción*, como puede comprobarse en el siguiente fragmento del poema lírico de Federico Balart titulado «Restitución» (3):

---

(1) «Las cien mejores poesías líricas».
(2) Id.
(3) Id.

Luces, sombras, murmullos, flores, espumas,
transparentes neblinas, espesas brumas.
valles, montes, abismos, tormentas, mares,
auras, brisas, aromas, nidos y altares,
vosotras en el fondo del alma mía
despertáis siempre un eco de poesía.

II. — Las FIGURAS DE PENSAMIENTO, más ajenas a lo externo del idioma, dependen del contenido ideal de la cláusula. De antiguo se subdividen en pintorescas — si en ellas prevalece la imaginación —, lógicas — si provienen del razonamiento — y patéticas — si son consecuencia de la sensibilidad del poeta.

a). Pertenecen, entre otras, al núcleo de las *pintorescas:* La *descripción,* por medio de la cual se presentan los rasgos distintivos de un objeto, de un lugar, de una escena observada, de una persona, etc. Gústese esta estrofa de «En Nochebuena» ([1]), de Vicente W. Querol:

Mi madre tiende las rugosas manos
al nieto que huye por la blanda alfombra;
hablan de pie mi padre y mis hermanos,
mientras yo, recatándome en la sombra,
pienso en hondos arcanos.

Agreguemos un segundo ejemplo extrayéndolo de «A buen juez, mejor testigo» ([2]) de José Zorrilla:

Entre ellos está Martínez
en apostura bizarra,
calzadas espuelas de oro,
valona de encaje blanca,
bigote a la borgoñesa,
melena desmelenada,
el sombrero guarnecido,
con cuatro lazos de plata,
un pie delante del otro,
y el puño en el de la espada.

(1) «Las cien mejores poesías líricas».
(2) Id.

La *enumeración,* en la que, sin orden exacto, se acumulan diversas expresiones de análoga naturaleza, ya para citar seres racionales o irracionales, ya para designar cosas, cualidades, etc. Léase ésta de Zorrilla en el poema antecitado:

Vienen delante don Pedro
de Alarcón, Iván de Vargas,
su hija Inés, los escribanos,
los corchetes y los guardias;
y detrás monjes, hidalgos,
mozas, chicos y canalla.

La *perífrasis*, que nombra personas u objetos merced a apropiados giros o rodeos. Muy conocida es una de las que utilizó Cervantes en el «Quijote»:

«Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase, cuando don Quijote, sacudiendo la pereza de sus miembros, se puso en pie y llamó a su escudero Sancho».

La *comparación,* gracias a la cual se establecen las relaciones de semejanza entre dos términos, con el propósito de que uno de ellos resalte más bellamente. José Hernández la usó en «Martín Fierro»:

Yo no soy cantor letrao;
mas si me pongo a cantar
no tengo cuando acabar
y me envejezco cantando:
las coplas me van brotando
como agua de manantial.

La *antítesis,* que busca contraponer dos conceptos a fin de que ambos, por efecto del contraste, brillen con mayor viveza. Es el de Cervantes un ejemplo dc antítesis que a menudo aparece en los manuales de preceptiva:

«Yo velo cuando tú duermes; yo lloro cuando tú cantas; yo me desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado de puro harto».

La *hipérbole,* que finca en la artística exageración de algún pensamiento. Así escribe Cervantes:

«Bien notas, escudero fiel y leal, las tinieblas de esta noche, su extraño silencio, el sordo y confuso estruendo de estos árboles, el temeroso ruido de aquella agua, en cuya busca venimos, que parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la luna».

La *personificación,* en virtud de la cual se acuerda vida a lo inanimado o racionalidad a los seres que de ella carecen. El soneto de Juan de Arguijo titulado «Al Guadalquivir en una avenida» (1) concluye con los siguientes tercetos:

Claro Guadalquivir, si impetuoso
con crespas ondas y mayor corriente
cubrieres nuestros campos mal seguros,
de la mejor ciudad, por quien famoso
alzas igual al mar la altiva frente,
respeta humilde los antiguos muros.

b). Entre las *figuras lógicas,* la de mayor interés es, acaso, la *gradación;* nótase, a primera vista, que guardando cierta similitud con la enumeración, ostenta orden más acabado y perfecto que ésta. El «Soneto de la vida», de Manuel Machado, que de nuevo transcribimos aquí, está desarrollado todo él sobre la base de una amplia gradación:

Cabe la vida entera en un soneto
iniciado con lánguido descuido,
y, apenas iniciado, ha transcurrido
la infancia, imagen del primer cuarteto.

Llega la juventud con el secreto
de la vida, que pasa inadvertido,
y que se va también, que ya se ha ido
antes de entrar en el primer terceto.

---

(1) «Las cien mejores poesías líricas».

Maduros a mirar a ayer tornamos,
añorantes y ansiosos a mañana,
y así el primer terceto malgastamos;
y cuando en el terceto último entramos
es para ver, con experiencia vana,
que se acabó el soneto... y que nos vamos.

c). Las *figuras patéticas* empléanse tanto en los géneros poéticos como en el oratorio. Sirven de manifestación a las pasiones que agitan el ánimo del artista o a las que se supone sacuden el alma de los personajes por él creados.

La *interrogación,* verbigracia, tiende a presentar en forma de pregunta los sentimientos que mueven la pluma del escritor. Aludiendo al tiempo pasado, inquiere Jorge Manrique en su célebre «Elegía» (1):

¿Qué se hizo el rey don Juan?,
los infantes de Aragón,
¿qué se hicieron?
¿Qué fué de tanto galán,
qué fué de tanta invención
como trujeron?
Las justas e los torneos,
paramentos, bordaduras
e cimeras,
¿fueron sino devaneos?
¿Qué fueron sino verduras
de las eras?

Más adelante utiliza el mismo autor la *exclamación,* que es de carácter interjectivo; véase:

¡Qué amigo de sus amigos!
¡Qué señor para criados
y parientes!
¡Qué enemigo de enemigos!
¡Qué maestre de esforzados
y valientes!

(1) «Las cien mejores poesías líricas».

¡Qué seso para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
¡Cuán benigno a los *subjectos*,
y a los bravos y dañosos
un león!

Consiste el *apóstrofe* en dirigir ficticiamente la palabra a seres reales o imaginarios, ya en tono sereno, ya en tono arrebatado. Es muestra del primer caso la estrofa inicial de «En la Ascensión» ([1]), admirable poesía lírica del autor de «Vida retirada»:

¡Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, *escuro*,
con soledad y llanto,
y tú, rompiendo el puro
aire, te vas al inmortal seguro!

Algunas retóricas añaden dentro de esta misma serie de figuras la denominada *ironía*, en la que el poeta dice burlona o intencionadamente, lo contrario de lo que desea dar a entender. Así, Pedro Calderón de la Barca pone en boca del protagonista de «El Alcalde de Zalamea» los versos siguientes al contestar a un capitán que exige ser tratado «con respeto»:

...Eso
está muy puesto en razón:
con respeto le llevad
a las casas, en *efeto*,
del Concejo; y con respeto
un par de grillos le echad
y una cadena; y tened,
con respeto, gran cuidado
que no hable a ningún soldado:
y esos dos también poned
en la cárcel, que es razón,

([1]) «Las cien mejores poesías líricas».

y aparte, porque después
con respeto a todos tres
les tomen la confesión:
y aquí para entre los dos,
si hallo harto paño, en *efeto,*
con muchísimo respeto
os he de ahorcar, juro a Dios.

III. — En los TROPOS úsase siempre el lenguaje translaticio o figurado; las palabras no se utilizan en su acepción recta y común, en virtud de que las ideas se expresan con vocablos que a otras corresponden.

Ruano, en su libro antecitado, escribe: «Los tropos más importantes son los que se fundan: 1.°, en la simultaneidad de las ideas; 2.°, en la sucesión; 3.°, en la semejanza. En el primer caso el tropo se llama sinécdoque; en el segundo, metonimia; en el tercero, metáfora».

Diremos que son ejemplos sencillos de *sinécdoque:* «tener quince abriles», «sonar los bronces», etc.; de *metonimia:* «se consternó la ciudad»; «ser un buen violín», etc.

Nos hemos referido a la *metáfora* en diferentes partes de este libro; sólo agregaremos ahora que dicho tropo es esencial en poesía. Contiene siempre una comparación tácita y abreviada, en que están ocultos algunos términos que se sobreentienden. En los ejemplos que a continuación incluimos — de Luis de León y del duque de Rivas, respectivamente — subrayamos las locuciones metafóricas que en ellos aparecen:

El aire el huerto orea
y ofrece mil olores al sentido,
los árboles menea
con un manso rüido
que del *oro* y del *cetro* pone olvido.

(«Vida retirada»).

Con el semblante de *azufre*
y con los ojos de *fuego,*
bramando de ira y de rabia
que enfrena mal el respeto.

(«Un castellano leal»).

Cuando varias metáforas se eslabonan unas a otras forman el tropo llamado *alegoría*. Si se relee el «Soneto de la vida», de Manuel Machado, que antes copiamos, será fácil comprender cómo todo él es de índole alegórica. Además, en la página 78 de estas «Nociones» se incluye una bellísima alegoría extraída de «Martín Fierro».

Para concluir estos apuntes, digamos con Clemente Cortejón [1] que «el arte de escribir no se cifra en el empleo de imágenes y metáforas; y con todo eso, la magia del estilo depende de ellas. Fatigan, como toda ornamentación sobrecargada, cuando se tornan en deplorable abuso; pero si se contienen dentro de los límites de la discreción más alta, entonces el colorido, la hermosura del discurso en cada una de ellas están».

III. Breves noticias sobre literatura americana

1. Es habitual dividir la producción literaria de los pueblos hispano-americanos atendiendo a su evolución política; por ello se habla de las épocas *colonial, revolucionaria* e *independiente,* teniendo primordialmente en mira el ambiente social de cada período.

Cuanto quedó expuesto en varios capítulos de este elemental tratado [2], demuestra que no ha habido en nuestro país un sincronismo absoluto y exacto entre los cambios políticos y las mutaciones poéticas. Así el más inspirado cantor argentino del momento revolucionario, Juan Cruz Varela, pertenecía — según comprobamos — al neoclasicismo, es decir, a la escuela imperante en la sociedad colonial. Por otra parte, la lucha emancipadora duró pocos años y marcó más bien, desde el punto de vista intelectual, un instante de transición: es que alboreaba entonces, por influjo de la literatura francesa, el sentimentalismo romántico que Echeverría trajo consigo, tiempo después, al regresar de Europa. De ahí que la época llamada independiente abarque, a través del siglo XIX, el

(1) «Arte de componer en lengua castellana», Madrid, 1911.

(2) Repásense los relativos a la épica, la novela, la lírica y la dramática.

auge de la escuela de Víctor Hugo y las transformaciones ulteriores de los movimientos realista, naturalista y modernista.

Lo que quedó reseñado respecto a la literatura argentina puede, en líneas generales, aplicarse al resto de América, pues se registra un visible paralelismo en el desenvolvimiento cultural de las naciones de nuestro continente.

2. Para estudiar con amplitud las mejores obras americanas fuerza es recurrir, ya a la «Antología» que editó la Academia Española en 1893 bajo la sabia dirección de Marcelino Menéndez y Pelayo, ya al reciente libro similar de Calixto Oyuela. Este último autor en las «notas» finales del tomo I traza un útil cuadro de conjunto, que no resistimos a la tentación de insertar aquí, aunque sea parcialmente. Dice Oyuela:

«La literatura hispano-americana, en general, derivada inmediatamente de la española, ofrece, no obstante, rasgos peculiares que la hacen una variedad interesante dentro de las condiciones fundamentales de la raza y de la lengua a que pertenece. Distínguese especialmente por la brillantez y el lujo de la expresión y por cierta tendencia a la exaltación y al lirismo, aun en aquellos géneros que menos lo reclaman.

«La historia, la novela, la dramática, la crítica, la prosa didáctica están todavía en la infancia en la mayor parte de los Estados hispano-americanos, y esto se debe a que tales manifestaciones literarias requieren, mucho más que la poesía lírica y narrativa, estudios serios y metódicos, vida normal, sello nacional, organización característica y definitiva.

«El más cultivado de todos ellos, el género histórico, no ha revestido casi nunca el tono y estilo que le convienen, literariamente considerado. Unas historias pecan por áridas y descarnadas, pues sólo se preocupan de la relación de los hechos; otras por el excesivo predominio de la imaginación y de la impresión personal del historiador. El espíritu de investigación y de crítica, de que tanto necesita este género (y que no ha de confundirse con la me-

nuda rebusca de papeles viejos por los que no tienen criterio ni vuelo intel ctual para aprovecharlos), se ha mostrado generalmente exiguo en nuestra América, por lo cual el alcance y significado de muchos hechos importantes, cuando no su verdad misma, permanecen todavía en una luz indecisa. Entre los pocos excelentes ejemplares americanos de historias bien pensadas y bien escritas, debe citarse el «Resumen de la historia de Venezuela», de Baralt.

«La novela ha dado escasísimos frutos. Las continuas luchas y transformaciones por que, desde la época de la emancipación, han venido pasando las repúblicas americanas; la inmigración europea, abundante, sobre todo, entre nosotros, que borra y cambia sin tregua sus relieves y rasgos característic s, y el escaso espíritu observador de los hispano-americanos, que dan todo a la imaginación y a la sensibilidad, aunque carezcan de substancial cimiento en que asentarlas, son otras tantas causas que han estorbado, y estorbarán por mucho tiempo todavía, el desarrollo constante y feliz de este género literario. La novela, como todo arte objetivo, requiere costumbres originales y definidas, sello característico, relieve propio, en el teatro destinado a suministrarle sus elementos, y grandes dotes de intuición y de observación en quien los maneje: cosas todas que faltan en estos países, entregados desde hace más de setenta años a perennes luchas y trastornos. No quiere esto decir que no se hayan escrito en ellos algunas novelas de mérito relativo, entre las cuales han alcanzado mayor popularidad la «María» del colombiano Isaacs, y «Cumandá», del ecuatoriano León Mera.

«De la poesía dramática puede decirse algo análogo. Las mismas causas que han impedido el florecimiento de la una han estorbado el de la otra. Y aun es de observar que exigiendo el género dramático una mayor condensación artística que el novelesco, y mayor destreza técnica, la manifestación del primero ha debido ser y ha sido más exigua aún que la del segundo. Del rigor de esta sentencia hay que exceptuar, relativamente, a Méjico, en donde el arte dramático tiene ilustre abolengo desde la edad de oro, con Alarcón, y ha ofrecido en este siglo dramaturgos

más *hechos* y bien dotados, como Gorostiza, y en época más reciente, José Peón y Contreras.

«La crítica literaria, bastante adelantada en algunas repúblicas del norte de América (principalmente en Colombia, que posee algunos críticos de primer orden, como Miguel Antonio Caro, humanista y poeta insigne, traductor en verso de Virgilio y de los más diversos poetas antiguos y modernos, con arte incomparable), es pobre o anda grandemente extraviada en las centrales y del sur. Es ello una consecuencia necesaria de la ausencia de estudios clásicos y fundamentales, únicos que pueden guiar con rumbo seguro por los vastos e inciertos caminos de la crítica literaria. Me apresuro a hacer la debida excepción, entre nosotros, con el ilustre nombre de Juan María Gutiérrez, docto e infatigable investigador de nuestras letras, de excelente criterio (cuando su apasionado americanismo no lo ciega), de tan ameno y castizo estilo, y, hasta el presente, nuestro verdadero hombre de letras. La cultura argentina le debe todavía el monumento de una buena edición completa de sus obras, algunas agotadas, y todas malamente esparcidas en periódicos y revistas de estas y otras repúblicas americanas.

«En cuanto a la prosa didáctica, puede decirse que no es muy adecuada, ni a la índole general de los americanos ni a sus actuales circunstancias. Requiere este género grandes y completos conocimientos, severidad de espíritu, sobriedad y propiedad de expresión, de donde surge, con la natural y sencilla armonía del estilo, un suave resplandor de modesta pero persistente belleza. Tales cualidades no parecen destinadas a brillar por ahora en nuestro continente. Colombia (véanse, entre otros ejemplares, las nutridas y sabrosas «Apuntaciones sobre el lenguaje bogotano», del profundo filólogo Cuervo) y Chile son las naciones que sobresalen más en dicho género (1).

«La oratoria tribunicia y parlamentaria, muy del gusto de los americanos, ha tenido un vasto escenario en las

(1) «En los treinta y tres años transcurridos desde que estas apreciaciones se escribieron, la prosa hispano-americana, en la especulación filosófico-social, en la historia, en la crítica y exposición científica, ha acrecido mucho su caudal, descollando sobre la poesía».

tempestuosas vicisitudes de la política del Nuevo Mundo. Voces elocuentes han resonado sin duda desde los primeros días de la emancipación, sin que hayan faltado tampoco algunos ilustres oradores sagrados. Pero en esta clase de producción, por la índole misma del género, por la liga de efímera actualidad que más que otras contiene, por su carácter activo y los vínculos indisolubles que la unen con los hechos que la movieron y la hicieron vibrar, quedan para la posteridad más bien los nombres que las obras. Apartada del medio en que nació, muy generalmente se marchita y se seca, cuando no se hace ininteligible.

«Concretándome, pues, a la poesía lírica y a la poesía narrativa, que son las más florecientes, las que mejor conocemos, y formarán, por lo tanto, la materia predilecta de nuestro estudio en estas regiones, diré que los poetas hispano-americanos poseen generalmente, como cualidades, imaginación brillantísima y rica, vuelo ambicioso, sensibilidad, y cierta frescura y lozanía en el modo de decir las cosas; es decir, las condiciones fundamentales de la poesía. Pero este mismo lujo de imaginación los vuelve (a la manera de los españoles) poco sobrios. Desconocen que la economía es la fuerza, y que la poesía es tanto más eficaz cuanto más concentrada. Otros graves defectos, comunes a muchos escritores americanos, son el descuido de la forma, en el arte tan esencial, la falta de propiedad en las expresiones de que se valen para manifestar sus pensamientos, la incongruencia en las imágenes y metáforas y la incuria en cuanto al manejo feliz y abundante de la lengua. En suma: carecen por lo general de ese amor de los pormenores, de ese anhelo insaciable de perfección y de hermosura, de ese instinto de proporción y armonía que perpetúan en moldes artísticos, sólidos y consistentes los estados bellos del espíritu».

Luego el mismo escritor agrega:

«Lo dicho con respecto a los defectos más comunes de la poesía americana no vale decir que no hayan ya surgido en Hispano-América eminentes poetas, ya grandes, ya delicados, de elevada inspiración y la más elegante y segura maestría. Basta recordar los altos nombres de Ol-

medo, Bello, Heredia, en la época revolucionaria, los de ambos Caros, Gutiérrez González, Arboleda y el genial Pombo en la siguiente; a Zenea, Mármol, Ricardo Gutiérrez, Andrade, Guido y Spano, y otros varios mayores o menores, para afirmar que las musas no negaron sus largas visitas al continente americano, donde les agradó estampar su «sandalia de oro».

«Por lo demás, aunque ligados por un origen común, los Estados hispano - americanos ofrecen diferencias dignas de estudio en cuanto a su cultura literaria, tendencias dominantes y circunstancias físicas y morales que los rodean. Unidos por estrechos vínculos a la civilización europea, de la cual forman como una gran rama, todos ellos han sentido, más o menos profundamente, las transformaciones que el gusto, las doctrinas y la producción artística en general han experimentado en Europa en el curso de la actual centuria. Todos han tenido sus *clásicos y románticos,* sus *idealistas, realistas* y *naturalistas.* ¿Qué los distingue y caracteriza? La manera como han conservado la tradición castellana en literatura, después de rotos los lazos coloniales; cómo han entendido y asimilado los elementos nuevos; y aquel colorido y relieve propios que señalan a cada comarca, aunque esté unida por un origen común con otras varias».

3. Entre los grandes poetas americanos mencionaremos a Andrés Bello, José Joaquín Olmedo y José María Heredia ([1]).

Bello (1781-1865), oriundo de Venezuela y radicado en Chile desde 1829, fué un polígrafo eminente, autor de una célebre «Gramática» y de una buena edición del «Poema del Cid». A más de eximio filólogo, se distinguió como lírico de estro sereno y de abundante vocabulario.

Olmedo (1780-1847) era ecuatoriano. A impulsos de su orientación neoclásica cultivó la poesía con extraordinaria riqueza de figuras e imágenes. Es notable su «Canto a Bolívar».

([1]) Esta enumeración no es excluyente y sí sólo ejemplificativa; la circunscribimos a los escritores que el programa cita.

Heredia (1803-1839), nacido en Cuba, hombre de vida brevísima y turbulenta, halló ocasión, en medio de mil sinsabores, para dedicarse a las letras; perteneció a la misma escuela de Olmedo y se destacó por su fina sensibilidad artística. «El Niágara» y «En el Teocalli de Cholula» son dos de sus más bellas composiciones poéticas.

ÍNDICE

